

武满彻

晚期乐队作品研究

他的音乐不仅仅是日本的，
也是世界的，
其音乐的全球普遍性的价值关怀
引导我们进入探寻艺术美的康庄大道。



Takemitsu
Toru

● 当代音乐作品分析与研究丛书

檀革胜 著

武满彻

晚期乐队作品研究

Takemitsu
Toru

内容提要:

武满彻在国际乐坛具有广泛的影响力。他的晚期乐队作品深刻体现出武满彻执著追求艺术的超越性与永恒性,表达他对自然、宇宙和生命的感悟与沉思,彰显其对当下文化问题的独到思考。本书共分为五章。第一章论述了武满彻晚期乐队作品中的和声。第二章论述了武满彻晚期乐队作品中的织体。第三章论述了武满彻晚期乐队作品中的音色。第四章论述了武满彻晚期乐队作品中的结构、节奏节拍和力度速度。第五章论述了武满彻晚期乐队作品的美学思维。结论部分论述了研究武满彻晚期乐队作品对我们当下创作的现实意义,并提出我们当下的创作需要回归本土立场、回归生命意识的观点。

责任编辑:杜丽丽

图书在版编目(CIP)数据

武满彻晚期乐队作品研究 / 檀革胜著. —北京:知识产权出版社, 2012.9

ISBN 978-7-5130-1375-8

I. ①武… II. ①檀… III. ①武满彻—音乐作品—音乐评论

IV. ①J605.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 129898 号

武满彻晚期乐队作品研究

WUMANCHE WANQI YUEDUI ZUOPIN YANJIU

檀革胜 著

出版发行:知识产权出版社

社 址:北京市海淀区马甸南村 1 号

网 址: <http://www.ipph.cn>

发行电话:010-82000860 转 8101/8102

责编电话:010-82000860 转 8128

印 刷:知识产权出版社电子印制中心

开 本:787mm × 1092mm 1/16

版 次:2013 年 1 月第 1 版

字 数:210 千字

ISBN 978-7-5130-1375-8/J · 039 (10388)

邮 编:100088

邮 箱:bjb@cnipr.com

传 真:010-82005070/82000893

责编邮箱:lilyskater@163.com

经 销:新华书店及相关销售网点

印 张:10.5

印 次:2013 年 1 月第 1 次印刷

定 价:48.00 元

出版权专有 侵权必究

如有印装质量问题,本社负责调换。

目 录

引 言 走进武满彻	1
一、关于武满彻的研究现状	2
二、关于本文题目的来源及意义	9
三、关于研究思路	12
四、关于研究的重点、难点、创新点	13
第一章 晚期乐队作品中的和声	15
第一节 和声纵向维度	18
第二节 和声横向维度	23
第三节 和声的分层结构	29
第四节 晚期乐队作品中的调性	33
总 结	38
第二章 晚期乐队作品中的织体	45
第一节 织体的多变性	48
第二节 织体的统一性	50
第三节 织体的具体表现形态	52
第四节 织体间的横向运动	59
总 结	63
第三章 晚期乐队作品中的音色	69
第一节 管弦乐的编制	71
一、色彩组、打击组常见编制以及组合	72
二、弦乐组的常见编制以及组合	72



第二节 音色叠加·····	73
第三节 音响的“底色”·····	75
第四节 音色的“蒙太奇”·····	78
第五节 多彩的出音法·····	80
第六节 高点或高潮的音色处理·····	82
第七节 音色节奏·····	86
第八节 音色整体布局以及音色的结构力研究·····	91
总 结·····	111
 第四章 晚期乐队作品的结构、节奏节拍和力度速度·····	115
第一节 结 构·····	119
一、结构的具体表现形态·····	119
二、结构的呈示、展开方式·····	119
第二节 节奏节拍和速度力度·····	122
总 结·····	125
 第五章 晚期乐队作品的美学思维·····	127
第一节 晚期乐队作品美学思维的形成·····	129
一、前期·····	129
二、中期·····	131
第二节 晚期乐队作品的美学思维的表现·····	133
一、美学思维的具体表现形态·····	133
二、美学思维的源泉·····	138
三、美学思维中的意境之美·····	142
尾声 走出武满彻·····	147
一、创作技术的交融·····	148
二、本土立场的回归·····	149
三、生命意识的关怀·····	151
参考文献·····	153
附录一 参考乐谱与音响·····	156
附录二 武满彻生平年表·····	157
后 记·····	162

引言 走进武满彻

“作为音乐家的他，具体地与世界联系着，他非常率直地、不加修饰地有着自己独特的方法，这是非常清楚的一件事情。在世界当中活着，进一步说，作为音乐家，独自、客观地做这件事情的时候，世界在他面前，表现得十分自然，他的作品完全地再现着世界本来的自然面目，而这种自然是将人类包括进去的；另外，作为音乐家的他，是如何存在于世界中的，这点他是非常清楚的。”^①

武满彻（Toru Takemitsu，1930—1996）是日本现当代最具代表性的作曲家，在国际乐坛享有极高的知名度并具有广泛的影响力。作为一个作曲家，武满彻一生创作了三百多部音乐作品，这些作品题材广泛，涉及管弦乐、室内乐、歌曲、舞剧、舞台剧、电影配乐等^②。作为一个文化使者，除音乐之外，武满彻还写有自己的专著和随笔，内容主要是对音乐以及其他姊妹艺术的评论。他是一位“哲理性”的作曲家，留下了丰富的音乐作品以及专著、随笔，给后来者留下巨大的研究空间，我们可以从不同的视角、不同的文化层面去了解、研究他那色彩斑斓的作品、哲理化的作曲理念以及对人生的独特感悟。

从年轻的时候开始，武满彻就浸润于国际先锋的作曲技术和音乐理念，同时又深受日本古典文化的影响。从其个性化的生存体验出发，他建构出一套富有特色的音乐言述方式，通过这种言述方式，他展开了自己独特的美学思考。一方面，他在与西方先锋技术构成的“多声部”的对话中，汲取养料，笃情于创作技术的试验和实践，热衷于艺术自律层面的探寻。另一方面，置身于东西文化交汇的语境中，通过东方式的直觉体味和对艺术意境的青睐，他执著追求音乐艺术的超越性与永恒性，对当下普遍存在的一些人类难题，如生存的精神危机、生命与形式之间断裂矛盾等，提出了自己个性化的想法，这是他在艺术他律层面上的追求。那么在 21 世纪，我们如何思量武满彻所追求的音乐以及艺术观念呢？尤其是这些观念对我们当下的艺术创作会有多大存在价值和启发意义？带着这些问题和思考，让我们走进武满彻。

① 大江健三郎.『武满彻著作集 1』[M]. 东京：新潮社，2000：17.

② 武满彻去世之前还在创作歌剧，可惜没有创作完毕。



在当下的文化语境中，许多旧世纪遗留下的文化问题和新世纪本身产生的文化问题汇集一起，形成文化问题群。这些问题阻碍了文化艺术的健康发展，于是，如何缓和或者解决这些问题就成为每一个文化人的责任。武满彻对东方文化精神的透彻把握以及对其象征意象物的美学思索，不仅清楚地重新彰显了具有可持续发展潜力的东方文化的价值，更为重要的是，他把这种价值付诸实践，推动了本土文化的现代转型，使本土文化在新的语境中获得新的发展动力。从武满彻那流淌着哲学意味的音响以及浸润在音乐性的美学思辨性文字中，我们能直觉体味到他音乐语言中的诗意盎然与超脱从容，文字语言中的洒脱飘逸与神思专注；再从这些诗与思中触摸一个真实而又美丽的心灵。这颗心灵同情自然、同情他者、同情宇宙人生等，在此基础上，武满彻创作出深邃的意境，体验着人生的喜怒哀乐、表达着自我对生命的感悟与沉思，彰显着其对当下文化问题的独到之思。这些对我们都具有重要的参考价值。

一、关于武满彻的研究现状

目前，国外着手研究武满彻其人其乐的学者越来越多，研究处于一种生动、连续的状况之中。从研究的时间角度看，对武满彻的研究经历了一个从平面的述评撮要，到相对纵深的深入解读过程，研究是一直在前进的。纵观这些数目繁多的论文、书评等（截至2009年5月，笔者仅从《国际音乐期刊》就搜索373篇有关武满彻的文章），有些论断是众多理论家一致认可的，如：

- （1）武满彻音乐创作深受法国作曲家德彪西和梅西安的影响。
- （2）武满彻音乐创作深受东方美学的影响，其作品是东、西方美学观融合的产物。
- （3）武满彻音乐语言的总体特征：缓慢的速度、频繁变化的节奏节拍、变化多端且涌动而稠密的织体、敏感细腻而又色彩丰富的音色等。
- （4）武满彻非常重视单个音符或单个元素的意义，赋予每个单个元素以新的表情意义。
- （5）武满彻非常钟情于自然界的许多意象，如“梦”之系列、“水”之系列、“秋”之系列。

笔者搜集到这些研究成果，根据其所论述的主要内容来看，大概可以分为下面几个方面。

第一，对具体的作品进行宏观分析。

Boswell Lilise 对武满彻的作品《雨树素描Ⅱ》（*Rain Tree Sketch II*, 1992）发表如下评论：流动的和声、上扬的旋律、空间感的音响；用变化的节奏、速度、安静再加上灵巧、忧郁、不谐和的和弦和琶音去创作一种空灵、清扬的氛围；作品结构松散，主题材料及其发展会使人想起梅西安的调式理论；作品中同时存在两种不同的音乐事件。同时，作者还认为，

对于武满彻来说,“雨”是一个常见的意象,用以表达对自然的尊敬。^①

Dexter Diane 研究武满彻的长笛音乐,认为:“武满彻的声音来自于沉默,他在“帆布”上描绘他的音乐。关于音乐创作,作者认为如果欧洲传统建立在叙述性结构上,那么东方的观点更加关注于某一时刻,某一瞬间。武满彻掌握西方的结构观念,但是坚守东方的神秘个性。这两种思维方式是对立的,武满彻通过升华个性达到融合两者的目标,追求完满和完善。他的音乐不是告诉你故事而是故事的感觉或印象。”^②

第二,对作品中表现出来的风格进行评述论断。

对作品风格进行评论时,研究者们“百家争鸣”,对同一个音乐事件的评论出入很大,有时候甚至大相径庭。

如 Richard Ginell 评论《黄昏光线下的斜纹条》(*Twill by Twilight*, 1988) 时,认为武满彻是当代日本后印象主义大师,作品具有引人入胜的印象主义效果。^③

Eric Salzman 认为武满彻的音乐让他感觉印象主义又复活了。作曲家追求声音的光线和色彩,其作品能和德彪西作品相媲美。武满彻早期作品,以表现主义风格的作品《安魂曲》(*Requiem*) 为代表,这首乐曲受欧洲现代派影响较大。后来,受到约翰·凯奇(John Cage) 等人的影响,他吸收民族因素,晚期创作许多华丽的、感官舒畅的作品。^④

Timothy Koozin 认为武满彻的音乐是优雅、异乎寻常的、有兴趣的音乐;作曲家蔑视界限分明的分类,在“水”等意象的影响下创作。作曲家从抽象的调性,实验主义风格——后韦伯恩乐派到丰富的、醒目的、近乎新浪漫主义的风格,预示着作曲家后来的创作道路。^⑤

第三,对作品中体现出来的创作美学观点进行论断。

这些论文多从东方与西方、传统与现代等观点入手,论述武满彻创作美学观。这些美学观点大多数直接移植于作曲家本人的专著或谈话。

Warde Ann 认为在传统日本音乐中,声音和安静(沉默)之间存在二分法,这种二分法创作了音乐的形式和结构,它归于神秘和不可知的特性。同时,作品中的音高集合界定了另外的结构标准,与西方联系在一起。在传统的日本音乐中,单个的声音和安静很难创作结构。西方音乐靠功能联系,而东方音乐是靠单个音本身联系。^⑥

Thompson Daniel 认为,武满彻非常注意单个音的作用,这些单音可以渗透内心;同时,

① Quarterly Journal of the Music [J]. September 1995 : 310-311.

② American Record Guide Go to Journal Record [J]. May-June 2001 : 186-187.

③ American Record Guide Go to Journal Record [J]. September-October 2002 : 52.

④ Classical music REVIEWS, Stereo Review Go to Journal Record [J]. July 1998 : 84.

⑤ Quarterly Journal of the Music Library Association Go to Journal Record [J]. September 1997 : 278.

⑥ Contemporary Indonesian Composition: Elastic-Edged Experimentalism [J]. Asian Music Go to Journal Record, Fall 2002-Winter 2003:111-153.

作者认为禅宗 (Zen) 影响了武满彻的创作。^①

Yang Mina 认为早期亚洲音乐的主要特征: 采用东方五声性旋律、运用奇异的打击乐、表现古老的亚洲宗教和哲学。随着后殖民主义文化研究、多元文化研究等兴起以及发展, 这些音乐在西方的文本中展开, 学者们重新研究东西方音乐的相遇, 不仅仅研究东、西美学的冲撞, 也研究交叉文化的社会政治动力等, 武满彻可以归于其中。^②

第四, 对作品中语言的来源及其特点、表现对象进行论断。

论者多从创作的美学观中去找寻作品宏观上的来源, 如数字、“水”、“梦境”等, 常回避具体的、微观层面上的研究探寻。

Warde 主要论述了武满彻音乐中数字与音乐的关系。他认为武满彻利用数字把音乐与真实、多变世界联系在一起, 把数字与宇宙连在一起。同时, 作曲家把数字与梦境联系在一起。在“梦”系列作品中, 作曲家合理地运用数字, 其目的是想获得普遍化的逻辑思维。他的技术是联系西方音乐传统, 发挥音乐感性或超理性方面, 而这些却与亚洲音乐联系得很紧密。^③

Koozin Timothy 评论武满彻作品《我听到水梦》(*I Hear the Water Dreaming*) 时认为: “水”是作曲家常见的一个表现对象, 作曲家继续追求独立声音的魅力, 追求灵活、柔软、流动的节奏。^④

Todora 认为, 武满彻的作品有很多以自然为主题, 这样创造出来的作品(像自然本身那样)极其细致, 具有不可思议的广阔空间。但是他并不是进行情景写实描写或用长笛模仿鸟鸣。武满彻以自然为主题创作更内在的东西, 是面向自己周围的自然(换成“世界”也许更好)时在作曲家内心当中所听到的声音。武满彻给予音色非常细致的安排, 这是因为他想把像自然事物本身那样细小的动作和变化都表现出来。^⑤

大江健三郎认为, 武满彻音乐的主题是“祷告、希望、和睦”, 其中也反映着他的思想、人生经历和智慧。^⑥

上述论述主要是以论文的形式出现, 除此之外, 还有三本关于武满彻的专著。第一本是武满彻自己写作的专著 *Confronting Silence*, 讨论艺术与生活, 东方与西方之间的关

① Beyond Duality: Stasis, Silence, and Vertical Listening [J]. Current Musicology Go to Journal Record, Fall—Winter 1999:487—517.

② Book Reviews: Locating East Asia in Western Art Music [J]. American Music Go to Journal Record, Fall 2005:395—397.

③ Asian Music Go to Journal Record Fall[J]. 2002 Winter—2003:111—153.

④ Music Reviews: Orchestral and Ensemble Music [J]. Quarterly Journal of the Music Library Association, Go to Journal Record, September 1993:387—388.

⑤ <http://www.amazon.co.jp>, 对《water dreaming 武满彻长笛作品集》的评论。

⑥ 大江健三郎.『言い難き嘆きもて』[M]. 岩波書店, 2001:121.



系。武满彻早年写作西方音乐，成名以后，执著于日本音乐和文化。他认为音乐是无声与有声的对立统一。在谈到为何写作这本书时，武满彻认为主要目的是发现自己。第二本是 James Siddons 的 *Toru Takemitsu: A Bio—Bibliography* (Greenwood Press, 2001)；第三本是 Peter Burt 的 *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge University Press, 2001)。Nuss Steven 评论后两本专著时认为：“*Toru Takemitsu: A Bio—Bibliography* 这本书主要论述文化间的交融、作曲家自己的音乐洞见、美学观、文化反思等。这本书在音乐分类上作了很多文章，尤其电影、电视音乐，其贡献在于文献收集和整理上。而 *The Music of Toru Takemitsu* 贡献在于恰当的分析上，作者对音乐原创性和吸引力感兴趣，认为武满彻的流行部分在于 20 世纪 60—70 年代的时代精神。武满彻利用西方的趣味，创造了‘不可预测的东方’”。^①

另外，除了上述观点之外，还有许多关于武满彻负面的论断，如 Bowers Faubion 认为：“武满彻的音乐是无组织的、插话似的、漫无目标的、软弱无活力的。他的语言来源于德彪西和斯克里亚宾，这是难以忍受的，就像糖对糖尿病患者是危险的一样。音乐中没有相同的旋律、没有有推动力的节奏，武满彻在制造声音而不是音乐，他在创作音响效果而不是带来感动。他的音乐都是短句，几乎无乐句，没有乐段的感觉。”^②

目前，国内的武满彻研究现状较为滞后，专门研究武满彻音乐的学者非常有限，笔者搜索到国内期刊上关于武满彻音乐的论文如下（截至 2009 年 7 月）。

表 一

序号	篇名	作者	期刊	年/期
1	1950年代的武满彻——从五声音阶到意识流	渡边未帆（周耘译）	音乐艺术(上海音乐学院学报)	2007/02
2	似梦非梦武满彻	郑伟	音乐爱好者	2007/02
3	武满彻《弦乐安魂曲》的创作特征	董立强	中央音乐学院学报	2006/04
4	武满彻的风格与观念	许志斌	中国音乐学	2003/01
5	武满彻《Toward the Sea Ⅲ》中的音集技法及音高组织特征	许志斌	音乐艺术	2003/02
6	20世纪音乐名著巡礼各类协奏曲补充（二十九）	高为杰	视听技术	2002/10
7	武满彻的生平与创作	许志斌	南京艺术学院学报(音乐及表演版)	2002/03

① Quarterly Journal of the Music Library Association [J]. Go to Journal Record, September 2002: 59-61.

② American Record Guide Go to Journal Record [J]. May—June 1997: 55-56.

序号	篇名	作者	期刊	年/期
8	20世纪音乐名著巡礼 各类协奏曲补充（十七）	高为杰	视听技术	2001/04
9	20世纪音乐名著巡礼——各类协奏曲补充（十二）	高为杰	视听技术	2000/10
10	20世纪音乐名著巡礼——多重协奏曲与大协奏曲类（三）	高为杰	视听技术	1999/02
11	“我是蓝领”——武满彻印象	黄琼	音乐爱好者	1998/05
12	20世纪音乐名著巡礼——弹拨乐器协奏曲类（三）	高为杰	视听技术	1998/07
13	武满彻与吉他大师朱利安·布里穆谈话录	徐元勇	天津音乐学院学报	1997/01
14	武满彻从秋庭园中消失	徐元勇	天津音乐学院学报	1997/01
15	《多利亚地平线》的音乐结构——兼论音色在现代音乐中的表现和结构力作用	童昕	中央音乐学院学报	1997/03
16	20世纪音乐名著巡礼——中提琴协奏曲类（三）	高为杰	视听技术	1996/08
17	武满彻与亚尼斯·希纳基斯的对话（上）	周颖	人民音乐	1988/10
18	武满彻与亚尼斯·希纳基斯的对话（下）	周颖	人民音乐	1988/11

上面 18 篇论文中，其中有 3 篇论文的视角集中于作品的分析研究上，它们是童昕的《〈多利亚地平线〉的音乐结构——兼论音色在现代音乐中的表现和结构力作用》；董立强的《武满彻〈弦乐安魂曲〉的创作特征》；许志斌的《武满彻〈Toward the Sea Ⅲ〉中的音集技法及音高组织特征》。其中，许志斌、董立强的论文摘自各自的学位论文，本文后面章节将会对三篇学位论文进行分析。童昕的文章集中研究了武满彻中期的一首弦乐队作品，从结构和音色这两个参数入手，解读武满彻音乐语言的特点，尤其强调了音色的结构力作用，论述了作曲家利用独特音色表现东方神韵。论文最后附有三点心得：现代音乐分析的新参数——音色；东西方双重视角分析；音乐语言分析的重要性。

剩下的文章主要分为两种类型。第一种是介绍性文章，介绍作曲家的某一部作品，以便于更好地欣赏。高为杰教授先后在《视听艺术》上先后发表了 5 篇关于武满彻的文章，

这些文章对听众了解武满彻起到很大作用。第二种是感想型兼评论性文章。这类文章往往不从作品的技术分析入手,重点表达个人对作品的喜好,如郑伟的《似梦非梦武满彻》,把对武满彻音乐的感觉概括为似梦非梦。第三种是创作美学类文章。这类文章重点在于论述武满彻创作美学观,兼有少量的作品片断分析。渡边未帆(东京艺术大学博士)(周耘译)的《1950年代的武满彻——从五声音阶到意识流》,把视角锁定在20世纪50年代武满彻的作品上,试图论述武满彻创作观念是如何转变的。正如作者写道:“武满彻常常被置于‘东方和西方’、‘传统和革新’的‘二元’冲突中,”渡边未帆意欲重新审视武满彻音乐体现的“二元论”和反论,他不拘泥于“二元论”,而把视角置于不同文化元素的混融上,试图从新的视角研究武满彻的音乐。在其文中,作者更多地从“乐外”因素,如绘画、文学、哲学等艺术门类中去找寻作曲家创作的思想脉络,强调艺术间的互融。

另外,上海音乐学院2005级作曲理论专业博士生王萃认为,武满彻有意识地在西方作曲家的基础上,结合东方民族的审美意识,加以融会贯通,开创了具有鲜明个性色彩的、东方式的音乐世界。在音乐风格上,王萃详细阐述了武满彻音乐中东洋元素与西洋元素的对峙与融合的关系,她以“间”和“庭”为例,阐述了东西在时空观念上的碰撞。王萃还从传统和现代两个层面上总结了武满彻晚期和声语言的几个主要特点。王萃最后总结:武满彻找到了诸多文化恰当的融合点,如武满彻和德彪西的融合,传统音乐与现代音乐的融合,东洋音乐与西洋音乐的融合,音乐与文学的融合,音乐与电影的融合等。他的音乐是现代中蕴含着传统、传统中充斥着现代、西方中弥漫着东方、东方中弥漫着西方。^①

除了以上18篇论文和一篇学术报告之外,两位专业研究武满彻的学者最值得关注:上海音乐学院的许志斌和中央音乐学院的董立强,他们的3篇学位论文是国内了解武满彻音乐的重要文献资料。

许志斌的硕士学位论文《武满彻创作观念与技法初探》(2001),对于武满彻的创作观念做出了客观而条理清晰的述评,是国内第一篇系统研究武满彻的文章。论文主要分为五个部分,分别为导论、第一章武满彻的“西方之镜”、第二章武满彻的“东方之镜”、第三章武满彻的灵感之源、结语“宇宙的卵”。从论文的纲要可以看出,这篇硕士论文着墨最多的地方是武满彻创作的美学指导思想:第一章主要论述影响武满彻的几位代表性作曲家——德彪西、梅西安以及约翰·凯奇;第二章主要论述日本传统美学观和传统音乐的时空观等,试图从本民族文化中找寻武满彻创作的深层结构思维;第三章主要论述创作灵感之源,包括数、梦、水等;最后一部分结语宇宙的卵,论述从东西方文化的交融中,才能产生武满彻的音乐。作为国内第一篇较为系统研究武满彻的论文,论文资料较为详尽(论

① 王萃于2007年4月18日15:00在上海音乐学院礼堂作关于武满彻音乐的学术报告——“传统与现代、东洋与西洋——谈武满彻的音乐创作”。



文附录中有武满彻的作品目录以及武满彻的简要年表),对我们了解武满彻及其创作起到抛砖引玉的作用。但是,这篇论文中几乎没有论证的过程,论点多是建立在叙说层面上。所以,这是一篇以介绍为主的论文,在一定时期内,它曾起了很大作用。

董立强的博士学位论文《武满彻音乐创作的理念和实践》(2006)主要分为两个部分。第一部分是武满彻及其音乐创作概述,此部分分为四个小部分:武满彻的生平、武满彻的音乐创作、武满彻音乐语言的构成元素、武满彻的电影音乐。这一部分主要还是停留在人物介绍的层面上,按照时间与风格为线索,介绍武满彻不同时间段的创作理念,里面也有少量的乐谱分析。第二部分是武满彻音乐创作技术分析。在此部分中,作者选了武满彻三首不同时期的代表作进行技术分析。第一部作品为《安魂曲》(*Requiem*),这首乐曲创作于1957年,是武满彻的成名作,是一首无调性作品。第二部作品为《十一月的阶梯》(*November steps*),这首作品创作于1967年,运用音块技法构建音响结构的代表作。第三部作品为《远方的呼唤》(*Far Calls.Coming, Far!*),创作于1980年,具有典型的浪漫主义特征,有调性回归的迹象。作者通过分析这三部不同时期的代表作,勾勒出武满彻音乐创作的美学观,音乐创作技法以及音乐语言的构成元素等,试图全面论述武满彻一生的创作过程。

这篇文章是新时期武满彻研究的代表文献,尤其是论文的主体部分——第二部分,分别从音高关系、旋律走向、节奏节拍、音色形态以及结构形式特征等方面,对三部作品进行了较为详尽的技术解读,较为全面地论述了每一首乐曲的技术构成。较之于许志斌的硕士学位论文《武满彻创作观念与技法初探》,这篇论文在武满彻的创作美学观上论述不太多,主要偏重于技术层面的分析。

许志斌的博士学位论文《武满彻中期作品研究》(2007)主要分为五章。第一章主要论述日本现代音乐的历史背景与武满彻的早期创作。第二章是多重影响下的中期创作概述,这是全文的核心部分,分为四节论述:第一节“初涉序列”、第二节“凯奇冲击”、第三节“日本文化与邦乐”和第四节“前卫因素”。第三章主要论述音高组织特征,分为三节论述:第一节论述音高素材,第二节论述不太“严格”的序列展开手法,第三节是论述分层手法。第四章论述了音色与音响特征,分为两节论述:第一节主要论述乐器音色的拓展,第二节论述音响的“空间构型”。第五章论述了时间组织与结构特征,分为三节论述:第一节论述时间与节奏记谱方式,第二节论述节奏素材与组织,第三节论述以音响为主导的结构表现手段。

这篇博士论文主要研究武满彻的中期创作,作者认为,创作中期,虽然武满彻一直处在先锋主义运动的潮流中(具体音乐、电子音乐、序列、点描、音色主义、偶然与机遇、图像记谱、表演性、剧场效果等),但这并不妨碍作曲家创作出具有独特风格和质地上乘的音乐,也正是凭借先锋主义的探索 and 实验,武满彻寻找到了东西文化之间超越于对立之



上的契合,也寻找到适合于他自己的表达途径。武满彻对声音本体的关注和理解,是武满彻形成自己独特风格的重要方面。在武满彻心目中“最理想的声音”是乐音与噪音的自然融合,关注声音本身,关注声音此在的意义,而不是声音所处的地位和它的功能。

以上是武满彻研究的大体情况,有两点是应该肯定的。第一,武满彻是值得后来学者细细研究的。从国外文献搜索中,我们可见,有大量的文章涉及武满彻其人其乐,甚至同一作品会有多种不同甚至相反的观点。如对武满彻音乐风格的界定,就有四种论断。第二,武满彻的研究是向前推进的。武满彻的研究不仅仅停留在音乐本体的各个技术参数上,如和声、结构、音色等,还有作曲家创作的风格界定、美学观、文化元素以及各种异质因素如何融合,还有作曲家自己的文化随笔研究等。

上述这些研究成果都是我们进一步研究武满彻的良好基础,然而研究中存在的问题和局限性却是进一步研究的动力来源之一。主要问题集中在研究往往局限在某一个层面,或创作思想方面,或技术层面,很难把不同的方面有意识地关联在一起,难以从逻辑性的艺术层面出发,顺理成章地接近武满彻的音乐创作思想。同时,研究者常常遗漏了武满彻艺术思想中最本源的参数——技术分析的基础性地位(虽然武满彻很少谈及他的创作技术)和武满彻艺术思想与其价值世界之间的隶属关系。而在这种艺术的价值观中,表现出对自然、宇宙、生命有一种深切的感悟正是武满彻音乐中的艺术价值根源,作曲家努力攫取宇宙中的盎然生意,借用艺术之笔来抒发情感,提升性灵,愉悦生命,追求自我生命和普遍万象的相融,从而在音符的自然流动中表现生命流转的无限之趣。

武满彻前期都在追求西方技术,后来把创作的焦点置于民族性元素之上。对于武满彻而言,这种转变不仅仅是技术的转变,更为重要的是作曲家的创作心理在转变——音乐创作的根本目的到底是什么,到底需要表现什么。不了解到这一层,试图去分析创作技术或试图去定位武满彻到底属于何乐派,何风格等,在某个层面上,只是舍其大而取其小。顺延这条思路,笔者把研究的中心放在武满彻晚期乐队作品研究上,试图通过对其晚期乐队作品构成要素的技术分析,来论述其晚期乐队作品的美学思维,并讨论作品中的美学思维对我们艺术创作的启示意义。

二、关于本文题目的来源及意义

以作品的技法风格作为分类标准,可以把武满彻的创作分为三个时期:第一时期为20世纪50年代到60年代初期,这一阶段是武满彻学习、探索与逐渐形成自己风格的时期,他的作品技术、风格受德彪西、梅西安的影响很大。第二时期为20世纪60年代到70年代中后期,这一时期武满彻多运用音块技术,更加重视单音的表现力量;同时,受约翰·凯奇的影响,大量运用图表乐谱,重视“偶然”音乐。此时期,他逐渐对日本民族音乐产生

兴趣,大力推动“邦乐”。第三时期,为20世纪70年代中期到90年代中期,这一时期,调性回归的痕迹特别明显,前面两个时期的先锋派的音响逐渐让位于宁静、优雅、抒情性强的音响,表现的外在意象集中在“梦”、“树”、“数”、“影”、“秋”、“水”、“海”等意象上。从早期追求西方先锋技术一直到晚期回归到自身文化氛围中,武满彻慢慢走出西方中心话语系统,回到东方文化语境中来,并在东方文化语境中“体道”、“坐忘”,找到艺术表现的最佳途径。从上面分类看,武满彻创作的第三时期跨度最长,作品最丰富,风格也最纯正。另一个方面,通过前面两个创作时期的实践,武满彻慢慢找到了最适合自己的风格和言述方式,可见,这个时期的创作是经历过许多“痛苦”的舍弃后而获得的,最能集中体现作曲家的创作观念。另外,武满彻的晚期作品也很少被人进行系统研究,所以,选择这一段时期的作品进行研究就有其存在的合理性。

同时,在武满彻众多题材的作品中,个性化的武满彻音乐语言在乐队作品中运用得最充分,最直观,如武满彻式的和声、武满彻式的音色、武满彻式的织体等。可见,把研究的视角置于武满彻乐队作品上,我们才能更深刻、更直观地理解作曲家的创作理念。

是用音乐表现对当下社会的直接感受,还是撇开具体的当下环境,追求一种永恒的境界或意象?武满彻无疑选择了后者,在他的大部分作品中,我们很难感受到创作者所处的时代环境,他把创作的触角主要置于一些永恒的意象或美中,置于对生生不息的生命意识的追求中,置于“水”、“窗”、“数”、“海”、“梦”以及“数”等意象上面,并借助于这些意象表达了作曲家对流动生命的感悟。在他的音乐中,他试图用一种“默而识之”的观照态度去体验宇宙间生生不息的节奏,一切都在体认中生长流动,一切都具有节奏感、和谐性。这些与我国庄子的思想有共同之处,庄子曰:“静而于阴同德,动而于阳同波”,把精神生命体合到自然的生命中,体合到“水”、“绿”、“窗”、“影”等存在的具体意象中去,去观照万物,静照心灵,以和平的音乐、和平的心境阐述宇宙的旋律以及生命的节奏。

武满彻音乐中有一种独特的空灵美。宗白华在其文章《论文艺的空灵和充实》中说道:“空灵的美需要作曲家空诸一切,心无挂碍,用心灵的慧眼去静观万象,去体味万境,用空明的觉心容纳着百态,让百态浸入人的生命运动中,与人一起体合人的性灵,让万物呈现灵气、呈现灵魂生命,让你意态忽忽,沉酣于对自然的冥想中。”武满彻的音乐无疑具有这样的美,这些美都是武满彻闲和严静、精神淡泊的艺术人格的外在体现。尼采认为艺术世界有两种精神:梦和醉,梦是武满彻最情有独钟的表现意象(如《梦之时》(*Dreamtime*, 1981)、《梦/窗》(*Dream/Window*, 1985)等),梦境中无数形象,给作曲家的表现带来无数契机;他醉于大千生命、醉于自然性灵,在极静中孕育着极动,在瞬间的动中体现着宇宙、自然、生命的勃勃生机,使其音乐的律动暗合着大自然的生命律动,以万千世界的韵律作

为其音乐中的活水源。取象于自然，观照于心灵，后融合在丰富的人生体验中，他的音乐呈现出一种永恒的美，一种诗意的美，在不急不躁之中，宇宙生命中一切都灿然呈露于前，情境情景丰富而空灵，似灿烂的星空在心中。

武满彻的音乐是诗化的，意境深远。武满彻用心灵深度体会茫茫宇宙、渺渺人生，因体会之深所以难以言传，非明白清醒的逻辑文体能完全表达，而用一种诗化的音乐语言，用象征手法去传神写照，凭虚构象；所以，作曲家常常放弃语言中自然的连接，而把不同的音响画面拼贴在一起，使他的声调、色彩、景象、意境等都奔走于笔端，推陈出新，而易于常态。可见，他已经超脱于具象的情感，而着力于让你我去体会造化自然的微妙的生机动态，去聆听自然万趣，聆听永恒的深秘节奏，体会宇宙自然静寂的音响流动。

武满彻音乐中最使人感动的是对“动、静”的领悟和表达。这又与我国传统审美之思有共同之处，如苏东坡曰：“静故了群动，空谷纳万境”，动、静相互转换推动音乐进行。不同于西欧作曲家，武满彻的动静观中更多的是借鉴了东方美学中的优秀因子。这里所言的“动、静”包括两种含义：第一层是技术层面的动静，这里动静观中动静主要体现在和声、音色、织体、结构等技术参数的合理化的设置上，这是武满彻动静观的表层思维；第二层是文化层面的动静观，这里动静观主要体现在对宇宙、自然、生命的“流动”陈述上。在阴阳开阖、高下起伏的节奏韵律中赞扬了宇宙、自然、生命中的动态的美，而这层思维观无疑是具有本质决定意义的。在武满彻的晚期乐队作品中，他用心灵的眼睛俯仰空间万象，在时间、空间的运动中感悟一种超越技术层面的天地大美。武满彻尤其注重对“沉静”（Silence）的表达。这些无疑使他的作品格调独特，区别于同时代其他的作曲家。

基于此，武满彻是唯一的。在中西文化的碰撞交融中，他站在东方文化的地平线上，用东方式的思维建构自己的音乐语言，并把这种语言诗化，为我们营造一种气韵生动、意境深远的画面，而这种画面感与我们所浸淫的文化环境色是非常相融。例如武满彻音乐中强调单个元素的表现空间，这与我们古琴音乐在审美上存在许多共性。究其根源，我们民族与大和民族在民族审美意识上，存在着太多的共性，日本的许多传统思维模式就是直接移植于我们民族，这就为本文研究武满彻音乐奠定了最基本的文化底色，便于我们更好地理解武满彻音乐深层内涵。

文化审美上的相似、技术上的精深独特再加上我国目前研究所处的初步阶段，以及来自于笔者自身对这类音响文本的热爱等，这些都促使笔者去研究武满彻的音乐及其音乐背后的审美之思。

研究武满彻晚期乐队作品有以下几个方面的意义：1. 武满彻是一位世界级的作曲大师，



从作曲技术层面上看,他音乐中的和声、音色、织体等都有其个性,而处理这些具体技术上的思维方式能为我们提供许多经验。2.从文化层面看,他的音乐话语系统建构在东方文化背景之上,我们与武满彻都生活在一个大的文化环境中,除了需要学习具体的创作技术之外,更重要的是学习他如何把民族气韵融入作品中,如何从心灵出发,找寻隶属于民族、隶属于自我的独特语言模式。3.在创作的思维模式上,作曲家把表现的重点置于宇宙、自然、心灵,表现一种抽象而崇高的情感,一种美丽的精神。同时,他又吸收融合了西欧作曲中合理、优秀的因子,把自己置入东西语境比较的平台,交融并超越、创造出一种深邃的意境。在意境的建构中,他以同情之心来观照宇宙万物的生命律动,唤起全人类的情感共鸣,使聆听者反思其生活现状,感悟生命,提升性灵。而正是这种基于同情的普世关怀才使得他站在生命的高度上创造了具有着完美意境的音乐。这种意境之美是跨越国界的,是全球共享的,因此,他的音乐不仅仅是日本的,也是世界的,其音乐的全球普适性的价值关怀引导我们进入探寻艺术美的康庄大道。

三、关于研究思路

笔者在导师多次启发下,逐渐形成关于现代音乐研究的一些具体想法,认为现代音乐研究应该是多元的研究,对文本至少从下面两个角度进行分析。

音乐的本体分析是分析的基础,分析者如果没有对音乐构成的各个要素进行耐心、细致地分析,分析者是很难进入分析的高级阶段。因为音乐语言中包含的信息都是通过各种技术要素直接或间接表达出来。不透彻了解音乐语言,就像文学作品中,读不懂文字言语的意义,这样,继续研究将可能是虚无。所以,“乐内”的分析是基础。

但是,音乐技术分析不是唯一的,音乐分析往往必须结合创作者的美学观、所受的教育、文化背景、生活遭遇等许多因素,增加音乐分析中人文色彩和历史气息的维度。很多情况下,乐曲中的很多微观信息隐藏在流动的音符中,有时很难仅从技术层面进行分析,如著名的肖斯塔科维奇的“签名动机”等。所以,要想对一个音乐文本进行较为全面系统的分析,必须充分考虑“乐外”因素的作用。所以,本文的研究总是“乐外”与“乐内”紧紧结合起来,从“乐内”出发,结合“乐外”,试图还原或超越作曲家当时创作的心态。

另外,武满彻早期是从西方话语开始其创作的,并且在很长一段时间内,他都在实践西方的技术,东方的意识和色彩并不是他关注的重点。中晚期后,逐渐进入自身文化语境中,在原来西方话语中,逐渐融入更多的东方意蕴和色彩,甚至音乐的底色开始转变——从西方话语中心转到东方艺境。所以,在分析他的晚期作品时,必须考虑到东、西方不同的审美意识和不同的表现方式。

在具体的分析实践上,要想从本质上了解武满彻晚期乐队作品,进行大量原始文本的

分析解读是最基础的一步。文本分析主要集中在下面几个技术参数上——和声思维分析、音色思维分析、织体形态分析、结构、节奏节拍、速度力度分析。上述的技术参数都是武满彻晚期乐队作品中的重要构建部分。其次是抽象文化层面上的观照，这一部分将会涉及日本以及东方的许多审美意识，其中最主要的是表达对宇宙、自然、生命的勃勃生机的赞美。

四、关于研究的重点、难点、创新点

本书研究的重点、难点如下。

1. 武满彻晚期乐队作品的和声，因为武满彻音响中最本质的因素是他的和声思维，包括和声纵向维度——和弦的构建研究；和声的横向维度——和声的进行；和声分层化的研究以及晚期乐队作品的调性等研究。和声研究是音响研究的里层，研究是否顺利，直接决定着全文的研究进度。

2. 对音乐语言的承继与突破。这将是一个难点，为解决这个难点，相关的作品都得涉猎，如德彪西的相关作品《夜曲——云》、《大海》等，梅西安的前奏曲等、约翰·凯奇的创作理念等。

3. 对东方文化中的某些领域的学习和研究。本书的最后一章，关于技术的文化观照是写作中的一个难点，本篇中将会涉及大量的日本以及中国的许多审美文化方面的研究。其中，如何在具象的音响与抽象的哲学、美学联系，如何论证等是一个难点。

4. 武满彻本质上是一个诗意浓郁的艺术家的，其音乐是诗意的，其文字也是诗意的。他留下了的五大本乐评，这些文字是解读武满彻音乐的重要资料。但是，这些文字形态很散，晦涩难懂，阅读者很难把握其主旨。如武满彻在论述“树的镜子”时说“我非常讨厌认真考虑音乐厅的音乐，关于音乐艺术，从印度尼西亚旅行开始，我比以前更加深刻地思考音乐，我觉得现存的音乐厅不符合我的音乐。我们要根据所装的内容，来决定容器。如果没有能乐的音乐厅，我们是无法表现能乐的。在我身边的剧场，虽然都有多种的物理机能，但他们无法刺激我的想象力，这不只是日本想象。”^① 如果不了解这些文字中的思想脉络，我们将很难有所突破。

创新点主要集中在：

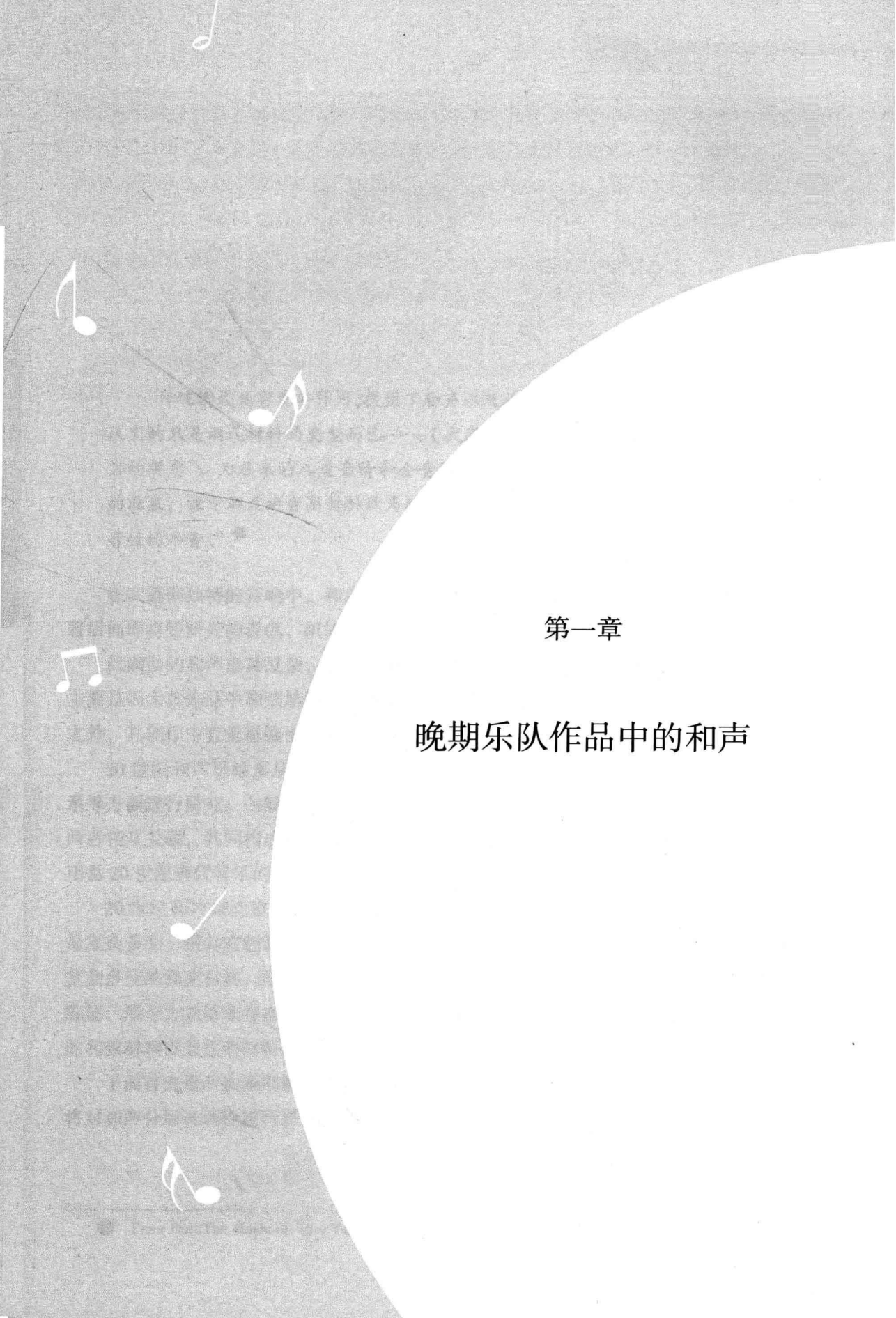
1. 和弦的构建上。分析武满彻晚期乐队作品所有和弦的建构，可以得出这样结论，即从音程关系上，武满彻晚期乐队作品和弦主要可以分为两类：结构循环调式和弦及其变体和弦、五声调式和弦及其变体和弦。

2. 音色的研究上。音色思维是武满彻音响的表层，也是武满彻晚期乐队作品音响思

① 武满彻. 武满彻著作集 1 [M]. 东京: 新潮社, 2000: 229.

维的最直接体现者。笔者在书中运用大篇幅的章节论述音色,分为八节进行论述。第一节:管弦乐的编制;第二节:音色叠加技术;第三节:音响的“底色”;第四节:音色的“蒙太奇”技术——音色切换技术;第五节:多彩的出音法对音色渲染作用;第六节:高潮或高点的音色处理技术;第七节:音色节奏;第八节:音色整体布局研究以及音色结构力。

3. 文化观照上。笔者试图用东方生命哲学、意境论等去解读武满彻晚期乐队作品的音响思维。音响思维是身在特殊文化语境下的文化思维,这些特定的文化思维影响甚至决定着作曲家的音响思维。在这部分论述中,笔者借用了日本民族审美思维、中国诗画理论(尤其是关于意境理论)、生命观(日本生命观、老子和庄子生命观)等。通过这些理念阐述,笔者论述武满彻晚期乐队作品音响思维中蕴涵的东方意境之美。



第一章

晚期乐队作品中的和声

“传统调式具有重要作用,提供了和声以及旋律风格的基础。调式是贯穿性的,改变的只是调式材料的类型而已……(武满彻)作品遵循“建立在音阶的创作语言”的观念”,为后来的八度音阶和全音阶集合的运用作了先例。调式提供了和声的源泉,源于调式的音高材料作为和声源泉是作曲家的技术语汇,同时附加了外音性的半音。”^①

在武满彻独特的音响中,和声是其音响的决定性因素。在某种程度上,和声思维决定着后面即将要研究的音色、织体、结构等要素。

武满彻的和声极其复杂,我们很难用一种固定的逻辑思维或理论进行总结、概括,这主要是因为其作品中弦结构复杂多变,和声进行自由灵活、调性动荡游移等特征;除此之外,其创作中直觉思维也影响了其和声思维中的逻辑性。

20世纪和声思维多从和声材料、和声材料的相互关系以及作曲家独特的音高关系体系等方面进行研究。一般来说,和声材料包括两个最基本因素:1. 调式材料;2. 和弦材料,两者相互关联,共同构成和声整体形态的基本因素。一定意义上讲,和声材料的创新性运用是20世纪现代音乐的最基本特征之一,直接引发了其他因素的创新与变革。

20世纪和声观念也影响了武满彻,其晚期乐队作品基本建立在泛调性思维上,其中最复杂多变、最具有创新性的是他的和弦材料。本文将集中研究他的和弦材料,因为这些复杂多变的和弦材料,是武满彻音乐的最直接体现者。武满彻的晚期乐队作品的主题材料、陈述、展开方式等虽存在差异,但其和弦的构建却有着惊人的共性,常常固定在为数不多的和弦材料以及这些材料的变体上。

下面首先是对武满彻晚期乐队作品中代表性和弦的“纵”、“横”两面进行解读,其次,将对和声分层和调性进行研究。

① Peter Burt. The Music of Toru Takemitsu [M]. Cambridge University Press, 2001: 28-29.

第一节 和声纵向维度

从表层上看,武满彻和弦构建的种类繁多,乐谱中每个和弦的纵向构建都不尽相同。但是,如果我们借用音程分析方法,就会发现一些有趣的结果。音程分析的具体方法:首先把这些和弦的音高材料集聚在一个八度之内,按照 C、 $\sharp C$ 、D、 $\sharp D$ 、E、F、 $\sharp F$ 、G、 $\sharp G$ 、A、 $\flat B$ 、B——12 音顺序排列;然后,计算出相邻两个音之间所含半音的数量,从而得出一个数列。这样做,虽然原先的音程关系会遭到破坏,但所运用的和弦音的材料就会彰显出来,这样就容易找到全曲中主导和弦;同时,通过音程数的变化、比对,我们就能发现一些表面关系较为隐蔽的和弦之间的亲缘关系。下例将演示计算的方法和过程(注:为分析便利,下谱例都是钢琴缩谱,谱中只列出和弦的音高,没有列出音色、节奏等相关信息,其余类推)。

例 1:《幻想诗》(*Fantasma/Cantos*)第 30 小节



把例 1 的和弦按照 12 音顺序排列后,计算出相邻和弦音之间的半音数。



正如上谱例所示,这个和弦相邻音之间的音数可以用数列表示为 [2、2、2、2、1、3]。同时,同一数列还有其他表示法:把上述数列按顺时针顺序循环,可以得出新的数列:[2、2、2、1、3、2]、[2、2、1、3、2、2]、[2、1、3、2、2、2]、[1、3、2、2、2、2]、[3、2、2、2、2、1] 等,这些新数列与原数列是同源的,只不过是顺序发生改变而已,类似于传统和声中的同和弦转换。

通过大量和弦构造的分析解读,我们发现,武满彻晚期乐队作品中的和弦主要分为两类:结构循环调式和弦及其变体和弦、五声调式和弦及其变体和弦。

第一大类 结构循环调式和弦及其变体

在分析武满彻晚期乐队作品的纵向构建时,笔者借用了结构循环调式理论。结构循环

调式就是以—个基本结构为单位，以8度等值划分为基础而建立起来的调式。结构循环调式可分为四种基本调式，四种基本调式又可以再细分为其他调式。第一种基本调式是全音调式，可表示为[2、2]调式；第二种是减调式，可以表示为[2、1]和[1、2]；第三种是增调式，可以表示为[2、1、1]和[3、1]。第四种基本调式是三全音调式，可以表示为[5、1]、[1、4、1]、[3、2、1]、[1、2、3]、[1、1、3、1]、[2、2、1、1]、[1、1、1、2、1]。其中，第一种与第三种、第二种和第四种有交叉亲缘关系。这种结构循环调式理论以某种音列为基础，音列作为和声的中心成分，它控制着音响的横、纵两面。

在武满彻晚期乐队作品的和声思维中，他借用了结构循环调式中的某些成分，但并没有运用结构循环调式中严格、固定的音列，只是在和弦的构造上借用其理论，同时进行自由灵活地再创造。通过分析武满彻的和弦构造，我们发现严格按照结构循环调式而建立起来的和弦并不多见，而以结构循环调式为基础而建立起来的变体和弦却占大部分。为了分析便利，笔者仍借用结构循环调式四种基本调式分类。

下面两例中所有和弦都建立在全音调式（增调式）基础上。

下例选自《我听见水梦》（*I Hear the Water Dreaming*）第129—139小节。和弦音程数列依次为[2、2、2、2、1、3]、[1、2、2、2、2、1、2]、[2、1、3、2、4]、[2、1、3、2、4]、[1、2、2、4、3]、[1、2、2、4、3]、[2、1、3、2、4]、[1、3、2、2、4]、[1、2、2、4、3]、[1、2、2、4、3]、[2、1、3、2、4]。这些和弦相邻的音数主要是2或4，这是典型的武满彻式和弦。

例2：《我听见水梦》第129—139小节



下例选自《幻想诗》第1—14（等同于第213—227）小节。和弦数列依次为[2、2、2、2、1、3]、[2、1、3、1、2、1、2]、[2、2、1、1、1、3、2]、[2、2、4、4]、[2、1、1、1、

3、4]、[2、1、1、1、3、4]、[1、1、1、3、4、2]、[2、2、4、1、3、]、[1、2、4、1、1、3]、[2、1、1、4、1、3]、[4、4、2、2]、[3、6、2、1]、[2、1、1、1、3、4]、[2、1、1、1、3、4]。此曲主和弦为[2、1、1、1、3、4]（或[4、2、2（1+1）、1、3]），主要也是建立在全音调式的变体基础上。

（注：和弦[2、2、2、2、1、3]和[2、2、2、2、3、1]是武满彻最常用的全音调式变体和弦，而此曲主和弦[2、1、1、1、3、4]是[2、2、2、2、1、3]的变体。）

例3：《幻想诗》第1—14小节

在武满彻乐队作品中，建立在全音调式（增调式）基础上的和弦及其变体和弦是武满彻作品中运用得最频繁的和弦。按照前面提及的和弦音程数列分析法，全音调式和弦可用数字表示为[2、2、2、2、2、2]，这是全音调式和弦的母体，在武满彻的乐队作品中这样的和弦虽较为常见，但更为多见的是这个全音调式和弦的变体和弦。变化的常用途径是在一个多音和弦内部中，以全音阶中的音为主，一个或者两个音“飘舞”出全音列，这些“飘舞”出来的音类似于传统和声中的和弦外音，从而构成色彩丰富多变的音响。以内含有五个音为全音列中的音的多音和弦为例，其母体可以表示为[4、2、2、2、2]，其变体可以表示为[2、2、2、2、3、1]、[2、2、2、2、1、3]、[2、2、2、2、2、1、1]、[2、2、2、2、1、1、1、1]、[2、1、1、2、2、2、1、1]等。据笔者统计，在武满彻晚期乐队作品中，这类构造的和弦使用最多，并成为多部作品中的主导性和弦，贯穿全曲的始终。

在武满彻晚期乐队作品中,这种建立在结构循环调式基础上的和弦及其变体和弦常常是其作品中主体性和弦,尤其是其中的变体和弦,可以说是无处不在,无时不在,制约乐曲的基本音响色彩。

第二大类 五声调式和弦及其变体和弦

武满彻乐队作品中另一大类和弦是建构在五声调式(或称为民谣调式)基础上。在其晚期乐队作品中,这类和弦十分多见,并成为这些作品的主要和弦,尤其是在其20世纪80年代后期和90年代的乐队作品中。

我们可以把五声调式和弦集聚在一个八度内,按照顺序排列,得出五声性和弦基本数列为[2、2、3、2、3],按顺序自身循环还可得出其他多种数列[2、3、2、3、2]、[3、2、3、2、2]等。

例4:



下面两例分别选自《幻影》I (Visions—I) 的第5—11小节,《秋之弦》(A String Around Autumn) 第12—16小节。

例5:《幻影》I 第5—11小节

例 6 : 《秋之弦》第 12—16 小节



如果仔细分析上面两例,我们发现其和弦基本都是五声调式和弦,其和弦的基本数列为[2、2、3、2、3]。

五声调式和弦常见的分类:

1. 完全有五声调式内的音构成的和弦:这类和弦常为五音、四音、三音和弦,数列为[2、3、2、3、2]、[5、2、3、2]、[2、5、3、2]、[2、3、5、2]、[4、3、2、3]、[2、3、7]、[2、8、2]、[2、7、3]、[2、5、5]等。

2. 五声调式内五音为主,但加入其他“外音”,常构成六音、七音、八音和弦,有时构成了六声音阶、七声音阶等。常见数列为[1、1、3、2、3、2]、[2、2、1、2、3、2]、[2、3、1、1、3、2]、[2、3、2、2、1、2]、[2、1、2、2、3、2]、[2、3、2、2、1、2]、[2、1、1、1、2、3、2]、[2、3、2、1、1、1、2]、[2、2、1、2、2、1、2]等。

3. 以五声调式内的三个音或四个音为主,但加入其他“外音”,常构成四音、五音、六音和弦。常见的数列为[2、2、1、7]、[2、2、7、1]、[1、1、2、3、5]、[1、1、2、3、5]、[2、2、2、1、5]、[2、2、3、1、4]、[2、4、1、2、3]、[1、1、2、2、1、5]、[2、4、1、1、1、3]等。

从以上分析可见,在武满彻晚期乐队作品中,他使用的和弦形态主要是上面论述的两种形态——结构循环调式和弦及其变体和弦、五声调式和弦及其变体和弦。在晚期乐队作品中,武满彻还常常混合使用这两种和弦及其变体和弦。在某个层面上可以这样说,这两种类型的和弦统治着武满彻晚期乐队作品,构成了晚期乐队作品音响的“底色”。

例 7 : 《远方的呼唤》第 8—11 小节



上例选自《远方的呼唤》第8—11小节，上述和弦可以表示为：

第一小节：[2、2、5、2、1]、[2、3、3、1、3]（五声调式和弦变体）。

第二小节：[2、2、2、2、1、3]、[2、2、2、2、2、2]（全音调式和弦的变体和弦）。

第三小节：[2、2、2、3、2、1]、[2、3、1、2、1、3]（五声调式和弦的变体和弦）。

第四小节：[2、2、1、3、4]、[2、2、1、5、2]（全音调式和弦和变体和弦）、[2、1、3、2、1、3]（三全音循环调式和弦）、[1、3、3、1、1、3]（五声调式和弦的变体和弦）。

需要说明的是，《远方的呼唤》开始处（1—7小节）的主要和弦都是全音调式和弦及其变体和弦，但后来逐渐插入五声调式和弦及其变体和弦，这样，两种和弦交叉使用，两种色彩水乳交融。

除了上述两大类主要和弦外，在武满彻晚期乐队作品中，他还常运用传统的三和弦、七和弦以及其附加音和弦。这类和弦虽然不是主导性和弦，但在音乐作品中却也常见，它们主要运用在由带状旋律构成的和弦中，比较常见的有三音和弦、四音和弦、五音和弦。

例8：《梦/窗》第167—170小节



上例选自《梦/窗》第167—170小节。上谱例共有15个和弦，其中在传统大、小三和弦上附加外音所构成的和弦有11个。可见，这段音乐大量运用了传统三和弦的变体和弦。

第二节 和声横向维度

和声的横向维度主要研究和弦之间的关系，即和弦连接。如果认为第一节是研究和声的“静态”特征，那么，本节研究的是和声的“动态”特征，这也是和声研究的最重要内容之一。

武满彻晚期乐队作品中和声进行的逻辑关系主要不是传统的功能逻辑关系，不是 12 音序列的数理逻辑关系，也不是受中心和音或中心音列控制的逻辑关系，而是在旋律、节奏等参数的控制下，承继传统和声进行中的某些技术元素，并在此基础上自由地运用拼贴技术，把多种异质材料自由灵活地连接在一起。武满彻晚期作品中的和声进行的表现手法以及其思维，主要有下面三种：1. 传统和声的声部进行思维；2. 旋律（节奏）所决定的声部进行思维；3. 瞬间高点音所决定的声部进行思维。

第一 传统和声的声部进行思维

武满彻晚期乐队作品中运用的和声进行思维借用了传统和声声部进行的某些具体做法：在不同构造的和弦实体相互连接时，以平稳进行为主，即在各和弦音运动中，相同的音尽量保持，不同的音尽量级进或小跳。这种声部进行是武满彻组织和弦进行的最常用手法。

例 9：《秋之弦》第 12—16 小节

The musical score for Example 9, measures 12-16 of 'Autumn Strings', is presented in two systems. Each system contains three measures of music for Piano. The time signature is 4/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation shows a progression of chords with some notes tied across measures, illustrating voice-leading techniques.

上例选自于《秋之弦》12—16 小节，乐曲第一乐段的第二乐句，第一乐句从 A 调开始，开放地停在 $\flat B$ 音上，第二乐句开始从 $\flat D$ 调开始，最后回到 A 调。从纵向维度看，和弦基本是以五声调式和弦构成；从横向维度看，和声进行中，上例基本上继承传统功能和声连接中的和声连接法——前 5 小节高声部都保持在 $\flat D$ ($\sharp C$) 音上，有时甚至保持若干个共同音，如第一小节与第二小节之间、第二小节与第三小节之间，其他声部以级进进行为主。

例 10：《幻影》Ⅱ第 56—60 小节



上例选自于《幻影》Ⅱ第 56—60 小节。该例的前三小节建立在 C 调上，第一、二小节可以认为是 C 调的属功能和弦，第三小节阻碍进行到 C 调的 $\flat$ VI 级和弦上。这些纵向和弦全都是全音调式和弦，主要和弦的音程数列为 [4、2、2、2、2]、[1、3、2、2、1、1、2]、[2、2、1、3、4]、[2、1、1、4、4] 等。在横向进行上，这些和弦的共同音保持，其他声部音以级进为主。

与传统和声一样，这类和弦进行中，高、低声部仍为最重要的声部，内声部在高低声部控制下做平稳进行，形成“暗流涌动”般的和声起伏效果。

第二 旋律（节奏）所决定的声部进行思维

在武满彻的晚期乐队作品中，和声进行以及和弦连接常以旋律进行为基础，旋律（节奏）参数影响甚至决定了和声的进行。与传统思维相似，高声部（或旋律声部）常常是乐曲的主要材料或主动机材料，在高声部“控制”下，其他声部与高声部的节奏设置、声部进行方向大致相同，只是在音程结构上有些微差，形成了加浓、加粗的旋律线条——旋律带。

下例选自于《精灵之园》（*Spirit Garden*）第 20—27 小节，谱例中的高声部材料就是全曲的主题材料，两个乐句都是在以 D 音为支点音（第一乐句中 D 音作为持续音持续三小节），D 音具有调性暗示作用。

例中的第一个和弦就是乐曲的主导和弦，建立在一个以 D 音为根音的附加外音的大小七和弦基础上，其数列为 [1、1、4、3、3]，此和弦贯穿全曲，下例中，大部分和弦都是主和弦或主和弦变体。

例中和声的高声部就是全曲的主导旋律性素材，以回旋形式贯穿全曲，与此同时，其他声部的材料与高声部材料同源，它们如影随形，共同构成了主题材料。

以下例的前六个和弦（第一小节与第二小节）为例，高声部中相邻的音程关系为大三度、大三度、大二度、大二度、大三度；与其他声部中相邻音的音程关系进行比较：

第一声部：大三度、大三度、大二度、大二度、大三度

第二声部：大三度、大三度、大二度、大二度、大三度

第三声部：大三度、小二度、小二度、大二度、大三度

第四声部：小三度、小三度、纯五度、大三度、纯四度

第五声部：大二度、纯四度、纯四度、大三度、小二度

比较五声部相邻音的音程关系，我们发现，第一、第二和第三声部音程关系基本相同，只是音程性质有些差异，有时是大二度变成小二度；但第四、第五声部出现新的音程关系——纯四或纯五度音程，这也只是音程转位而已，进行方向没有变化。如果把第四个和弦的第四、第五声部转位，那么，第四、第五声部相邻音的音程关系就与上面声部的音程近似了。通过这种音程关系分析会发现，在武满彻晚期乐队作品中，高声部旋律（节奏）参数决定了和声中各声部的进行以及和弦的构建。

例 11：《精灵之园》第 20—27 小节

第一乐句

第二乐句

第三 瞬间高点所决定的和声进行思维

日本的气候四季分明,季节变化所带来的事物形态与色彩的变化非常明显,这种变化不拘的自然形态促成了日本民族对大自然变化的高度敏感,尤其是地震对日本人生活所产生的影响,由此引申出日本人对瞬间状态的深深留恋,对生活中许多不期而遇的事物和机遇不禁感慨万千的民族情愫。

这种对瞬间状态的留恋也体现在武满彻的音乐中,最典型的是对瞬间高点的喜好。在武满彻的乐队作品中,瞬间高点也是“不期而遇”的,具体表现是高点音的到来常常突如其来,很少有准备,往往直接进入;也很少保持,快速进入,快速结束。这种对突如其来的高点和对瞬间的音响的留恋,势必会对和声进行产生重要的影响。为了处理这些遍布全曲、种类繁多的瞬间高点,除了配器上需要大做文章外,还需要仔细考虑和声的作用,如和弦纵向排列以及横向连接的设计。

在武满彻的乐曲中,瞬间高点音的设计自由灵活,可以设计在乐句的头部、腹部、尾部等。从较为平稳的和声进行突然进入高潮点处,武满彻常喜欢运用拼贴技术,把两种差异巨大的和声事件连接在一起,就像是工业上的“焊接”一样,把质地相同或不相同两种或多种材料粘在一块,构成一个整体。

下面将以《幻想诗》开始的第一乐段为例,分析瞬间高点音区对和声进行的影响。此曲的第一乐段可以分为三个乐句,第一乐句与第二乐句之间有5小节的过渡。在这不到30小节的乐段中,有五处明显的高点,这些高点处的和声紧张度强,张力大,音响丰满。

第一乐句:主要建立在一个六音和弦基础上,其数列[2、1、1、1、3、4](也是主和弦)源于全音调式变体和弦。和弦排列以密集排列为主,和声连接以平稳进行为主。第一乐句的最后一小节(第七小节)为第一乐句的高点音区,几乎是无准备地到达高点。突然进入的高点,常常要求和声的声部加多,音区拉宽,而在和声进行上,打破了前面六小节较为“安静”的和声陈述,和弦连接的跳跃性极强。从和声进行上看,第七小节好像另外一个和声事件,与前面联系较少,两个和声事件依靠拼贴而成。

过渡:过渡部分的和声材料来源于第一乐句,过渡部分的第三小节在前面和声进行的基础上,在低音区增加三个声部,用弦乐泛音演奏,为高点音区到来作短暂的准备。第四小节到达高点音区,运用了主和弦,声部增至11个,虽使用了主和弦,但在声部进行,与前面几小节所建立起来的和声惯性势力是冲突的、矛盾的,可见,这里和弦之间也是依靠拼贴技术而连接起来。此和声持续两小节,在第五小节中,同一和弦、相同的排列,但力度突然戏剧性减弱,在极短的时间内,力度由f到pp,高点音区所产生的音响张力瞬间消失。

第二乐句:在过渡的高点音区的余波中,乐曲呈示第二句。此句所运用和弦仍是以全音调式和弦为主,但插入五声调式和弦。此句高点音区之前仍有短暂的准备,即此句的第七和第八小节。高点处仍运用主和弦的变体和弦(全音调式和弦)[1、2、2、2、1、1、1、

2], 和弦中音数、声部突然增多。高点音区和弦与前面和弦仍以拼贴方式连接。

第三乐句: 这一乐句中用两处高点, 在进入第一次高点音区后, 突然“安静”片刻, 后又进入第二个高点音区。第三乐句的第三与第四小节之间, 音色变化巨大, 和声张力增强, 高点音区使用的和弦仍是主和弦的变体和弦(全音调式和弦)[1、2、2、2、1、1、1、2], 与第二乐句的高点音区的和弦相同。第二个高点音区的和弦也是主和弦的变体和弦。此处的和声连接方法与第一个高点音区和声连接法相同。可见, 第三句和声变化丰富, 和声的色彩性强。

通过以上分析, 我们可以看出, 武满彻乐队作品中的瞬间高点音区极为多见, 每次高点音区到来与结束都是“匆匆忙忙”的。在和声连接上, 因为很少有准备的时间、空间, 这就必然导致两个甚至多个不同语境下的和声事件只能通过“硬性”拼贴才能发生联系。此外, 各个高点音区是遥相呼应的, 除了和声进行方法相同外, 每一处的高点音区所运用的和弦都是主和弦或主和弦的变体和弦; 同时, 高点音区的位置都处在乐句的尾部。这样, 数目繁多的高点音区之间就保持着某种联系。

例 12: 《幻想诗》第 4—36 小节

第一乐句
弦乐泛音

Piano

第一乐句的高点

过渡的高点
弦乐的泛音

第二乐句



第二乐句
的高点

17

21

第三乐句的高点1
弦乐泛音

25

第三乐句高点2

29

第三节 和声的分层结构

在武满彻乐队作品中，和声的分层结构是一种常见现象。武满彻喜欢在同一时间片段中，设置多种和声事件，每个和声事件都可以独立存在，都有自己本身的运动逻辑。多种和声事件纵横结合，体现出和声思维上的复杂性和逻辑思维的清晰性。

武满彻常常先在一个乐器组上陈述一种和声，并作长音持续；在此基础上，他又在另外一个乐器组上引入新的和声音响，这样，两类和声音响纵向叠合；或者两者直接纵向叠合；甚至在两类纵向叠合的和声层上，再次陈述第三层材料。

多层和声层先分别呈示，后纵向叠合的做法，也是主调思维和复调思维兼容的结果。两类和声层还有可能在不同乐器组上构成模仿关系，获得丰富的色彩。乐曲《梦之时》（*Dreamtime*）中大量运用多层和弦的纵向叠合。

例 13:《梦之时》第 6—8 小节

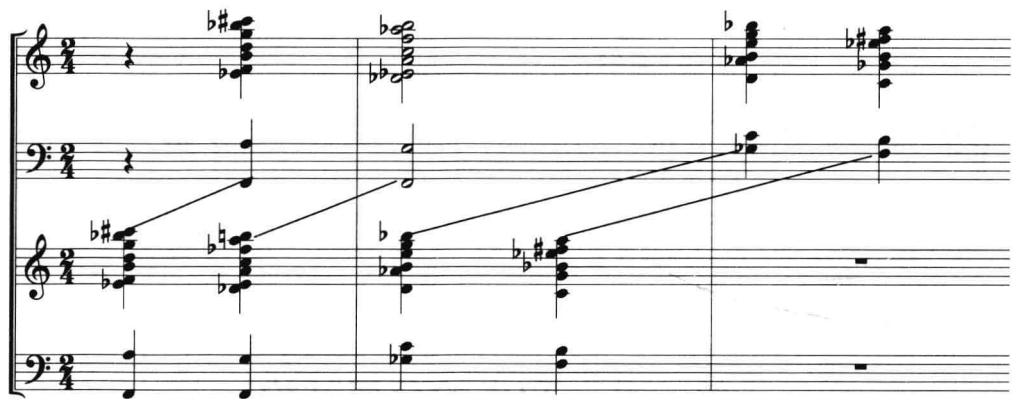


上例选自《梦之时》第 6—8 小节,此音乐片断明显分为三层:1. 背景和声层,即上例中低声部中和声层;2. 旋律带层,即上例高声部中的和声层;3. 音型化声部层,以 32 分音符的五连音构成(上谱例无此声部层)。

在背景和声层中,和弦构造以五声性变体和声为主,这里和弦之间横向进行以平稳进行为主,共同音保持。在背景和声层上,旋律带进入,其和弦构造也以五声性变体和声为主。

在《梦/窗》乐曲中,和声层与和声层之间构成模仿关系。

例 14:《梦/窗》第 85—87 小节



如上例这样的和声层之间构成同度模仿,从第 85 小节一直持续到第 91 小节,上例只选其中的三小节。开始声部和模仿声部中的四个和弦都是全音调式变体和弦。由于声部先后进入,开始声部第二个和弦与模仿声部的第一个和弦会纵向叠合,形成复杂的和声音响。

除此之外,在武满彻晚期乐队作品中,我们需要特别强调旋律带和声与其他和声的纵向叠置情况。

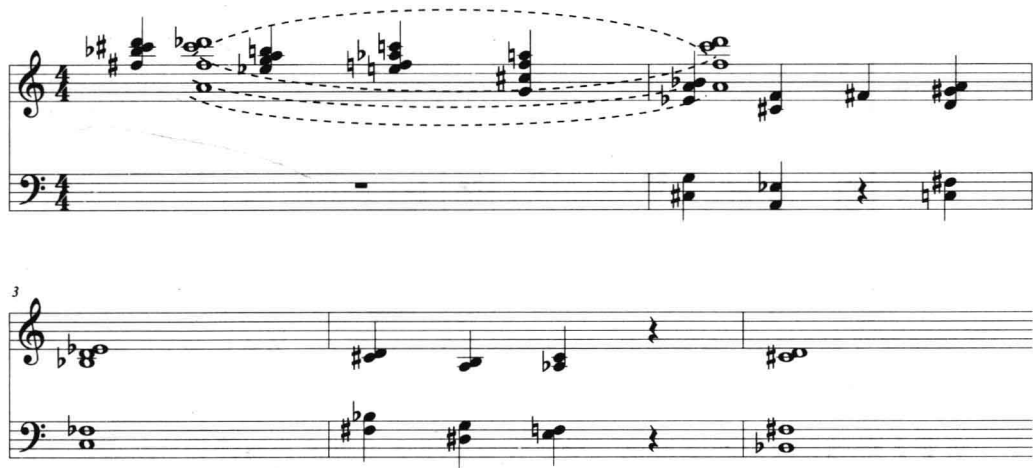
旋律带就是指若干个声部为一组,其中各声部的音高结构与节奏时值基本相同,都隶属于同一素材或同一系统,从而形成一种被加浓、加厚的旋律。这种旋律带可以认为是传统单旋律思维的一种延伸和拓展,它兼容了主调和声思维、复调线性思维两种创作思维。它的不同声部可以互相交织,节奏微度变化、错位,从而形成“模糊的线性”对位化织体。传统对位中,节奏对位是传统对位中最具核心意义的对位,而在旋律带中,线条之间的节

奏差异不是很大。可见,在创作思维上,旋律带主要表现为和声思维,但是线性进行特征也较为明显。

在和声分层中,旋律带功能主要有:作为主题或某个结构的主导性材料,另外叠加其他和声组;或者作为主导性材料的背景和声源,其上陈述主题材料;或者一层旋律带和声为主题材料,其背景由另一个旋律带构成。

在武满彻晚期乐队作品中,这些基本由节奏相似的旋律线条构成的旋律带,常由弦乐组或木管组演奏。这种旋律带的创作技术已经成为武满彻最典型的创作手法之一。

例 15:《精灵之园》第 1—4 小节



上例选自于《精灵之园》的第 1—4 小节。

第一小节有两层因素构成:第一层为背景和声,持续一小节,由附加外音的 F 大三和弦构成;第二层就是旋律带,前四个和弦都是四音和弦:第一个和弦为附加音的 $\sharp F$ 大三和弦,第三个和弦为附加外音的 F 小三和弦,第二和第四个和弦都是全音调式和弦,其和弦数列为 [4、2、2、4];后面三个和弦为五音和弦,也都是全音调式变体和弦,其和弦数列分别为 [2、4、2、1、3]、[2、2、1、3、4]、[2、4、2、1、3],第五个和弦与最后一个和弦同构。

第二小节为五音和弦,也是全音调式变体和弦,其和弦数列为 [2、1、3、4、2]。第三、第四小节全为四音和弦,也是由附加外音的三和弦或全音调式变体和弦构成。

需要说明的是,上谱例中所有附加外音的三和弦还可以被认为是全音调式和弦的变体和弦,如第一小节的背景和弦 C、 $\flat D$ 、F、A,如果把 C 看为外音,这个和弦就是附加外音的增三和弦,可以列为全音调式变体和弦之列。同理,后面所有的附加外音的大、小三和弦都可以认为是全音调式变体和弦,这样,前面四小节还可以认为是建立在全音调式和弦上,全音调式和弦或变体和弦成为全曲第一部分的主导性和弦。

上例中,旋律带音响整体功能是充当乐曲第一部分的主题,第一小节附带背景和声;

后三小节旋律带自己既扮演主题旋律角色，又扮演和声角色。

例 16：《梦 / 窗》第 80—85 小节

The musical score for Example 16, measures 80-85 of 'Dream / Window', is presented in two systems. The first system includes parts for Flute, Clarinet in E♭, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Flute, Clarinet in E♭, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

上例选自于《梦 / 窗》，谱例分为两层：第一层为长笛、单簧管两声部对位；第二层是小提琴、中提琴、大提琴四声部的旋律带，节奏完全相同。

第一层是长笛、单簧管两声部对位，两声部都以 $\sharp c$ 音为支点音，运用了对比复调和

模仿复调；第二层中，四声部旋律带（除第一个和弦为五音和弦外）的和弦，主要是附加外音的三和弦和全音调式和弦，这也是作曲家的常见用法。另外，这里的和弦构建除了形态方面需要研究之外，还需要注意：这些和弦的产生与线性进行有重要联系。因为在上例中，旋律带的高声部旋法——旋律线条的上行、下行等直接影响甚至决定了下面三个声部的旋律进行，高声部独立的旋律线条是旋律带的核心线条，决定了旋律带中其他线条的进行方向。

可见，这里的四声部的旋律带主要是充当两声部的主题旋律层的对位层，丰富了音响层次。

上例旋律带主要与主调和声思维为主，复调对位思维为辅。此处旋律带的功能就是使主导材料的陈述复杂化，加厚加浓主导材料的陈述，获得丰富的音响层次。

武满彻晚期乐队作品中，多层和声的纵向叠置是一种常见的创作手法，许多意境深远的音响画面就是由多层和声纵向叠置而构成的。

第四节 晚期乐队作品中的调性

较之于 18、19 世纪音乐，20 世纪音乐是颠覆性的，作曲观念、风格、技术等不同于以前，甚至是对立的。在 20 世纪音乐作品的技术参数中，和声领域的变化最显著，影响最深远，而与和声参数相对应的调性参数也发生了重大变化。20 世纪音乐调性思维主要朝三个方向发展：第一，放弃和声调性，发展成无调性；第二，放弃和声调性，发展成泛调性；第三，放弃和声调性，重新继承古老的旋律调性。当然，在同一作品中，可以同时运用多种调性思维，既可以运用旋律调性，也可以运用和声调性甚至泛调性等。

20 世纪 70 年代中期后，武满彻的创作开始走向“调性的海洋”，进入了“调性回归”阶段，其调性思维呈现的主要方式有旋律调性、和声调性、泛调性。

第一种 旋律调性

旋律调性是指以某个音为基音，整个旋律线条就是在这个基音的基础上，通过它与其他音的关系而建立起来的调性。在这类旋律线条中，其他音都被一种类似于调性的力量所吸引，而这种调性的力量就是这个基音提供的。最古老的东方民歌或圣咏都是运用这种旋律调性的范例，调性仅仅通过单个旋律线条就可建立。在武满彻晚期乐队作品中，运用旋律调性的实例非常多。他常在旋律做流体进行的过程中，有意识地强调某一个特殊的音。这些相同的音可以在同度上，也可以在另外一个八度的高度上再次出现，通过反复强调这个音，乐曲获得某种调性感。

例 17:《梦/窗》第 115—121 小节



例 18:《精灵之园》第 20—27 小节



上面第一例选自《梦/窗》第 115—121 小节,管乐独奏,无背景和声支持。从上例可见, $\sharp c$ 音就是这条旋律线条的基音,所有的音都是围绕此音而运动的,旋律线条的每一次短暂的停顿都是落在 $\sharp c$ 音上。

上面第二例选自《精灵之园》第 20—27 小节,为全曲的主题。主题以旋律带的形式呈示。如果不分析旋律带的和声,单看高声部的旋律线条,也可以很容易找到这个主题的调性。此主题以 D 音为基音,旋律的开始、结束以及各个停顿点都是 D 音,可见,旋律的推动力都来自于 D 音对其他音的引力。结合和声分析,旋律中所有的 D 音,其纵向和弦都是相同的,可见,在 D 音建立的和弦就是全曲的主和弦。

通过以上两例的分析,我们可以看出,在旋律的呈示、展开过程中,确立旋律调性可以不必借助于古典和声思维中属功能和弦或任何泛音因素,仅仅依靠旋律线条本身固有的内在推动力,就可以让线条呈示、展开。

第二种 和声调性

和声调性特指古典主义和浪漫主义时期的调性思维,是建立在泛音现象基础上,其表现为大、小调体系、和弦三度结构原则、三个功能组划分与其逻辑化的进行。到了浪漫后期,调性中心开始分散,隐蔽,由古典前期单一、明确的调性思维演变成流动、模糊、松弛的调性。

武满彻晚期乐队作品虽然和声进行、和弦构建等表现形式与古典和声有很大的差异,

但还是有许多运用古典和声调性思维的例子，只是表现形式不同而已。

下例选自于《我听到水梦》(第16—27小节)，是该曲的第三、四个乐句。从表面看，这段音乐由典型的旋律与背景和声构成。与上例不同，旋律声部的基音处于流动状态，旋律调性是变化的。

先分析旋律：旋律声部可以分为(6+6)两个乐句。第一乐句以 $\flat A$ 为旋律的基音，其旋律调性为 $\flat A$ 调；第二乐句从 $\flat A$ 音开始，但是旋律的焦点开始变化，从基音 $\flat A$ 转到 $\flat B$ 基音，最后停在 $\flat A$ 音上。可见，这段旋律主要以 $\flat A$ 调为主调，中间转到 $\flat B$ 调，后又回到 $\flat A$ 调。

分析背景和声：背景和弦主要由全音调式和弦和五声调式和弦构成，与传统和弦构建思维不同。但是，如果和弦连接、分析和弦的低音进行，我们就会发现第一乐句低音停在 $\flat E$ 音上，类似于传统和声的半终止；第二乐句低音停在 $\flat A$ ，类似于传统和声的全终止。作曲家虽然没有直接搬用传统和声创作思维，但从这段音乐的和声设置来看，作曲家承继了传统和声思维中功能性和声进行的某些因素。

可见，此处的背景和声中四、五度的功能性进行以及结构处的和声设计都与传统功能性和声思维相似，它像传统和声那样支持旋律，与旋律处于相融合的状态。

例 19：《我听到水梦》第16—27小节

基音

Flute

Piano

6

3

3

基音变化

5

Fl.

Pno.



第三种 泛调性

“泛调性”（Pantonicity）这一新概念早在 1958 年就已提出，但直到奥地利理论家鲁道夫·雷蒂正式提出其内涵才逐渐明晰。泛调性特色在于“浮动的调中心”、“游移的和声”。^①作曲家在音乐的构思中，往往有多个调性同时存在，“但没有明确的调性能起实际支配作用，所有的主音以及其和声都相互交叠并且几乎是同时被听见，就像从一套镜子中反射出来的光线一样，实际上，这就是‘泛调性’……也就是说，调性并没有明确地体现出来，而是由耳朵从旋律或对位织体中各个点之间的隐蔽关系中挑选出来而产生的。”^②汪成用在著作《近现代和声思维发展概论》中认为泛调性的实质就是：在打破传统观念与不加入无调性行列的前提下，极端地强调以非传统的任何方式皆可建立在某种范围内的中心观念。这些作品音乐调性呈示方式与传统和声调性呈示方式存在很大差异，往往容易武断地得出“无调性”的判断。实际上，这类作品并非隶属于“无调性”范畴，它们各有另一高度的调性逻辑，这些都是调性思维观念扩大化的结果。

武满彻晚期乐队作品中存在大量的“泛调性”实例。在这些实例中，不同的声部（材料）往往强调不同的“主音”，有些音只在瞬间起作用，而另外一些主音在其后的片断中起作用，主音已不仅仅是一个音，而是一个主音族或主音群。在这些主音族中，主音本身是游移不定、摇摆于片断内的不同点之间。如音乐开始可能强调一个基音 a，紧接着可能强调另外一个基音 b，同时贯穿的主动机材料又有可能强调另外一个基音 c 等，这样，这些“流动的基音”横向或纵向结合，同时发挥着各自的引力作用，通过逻辑构思，被一种和谐关系结合在一起。

确立武满彻晚期乐队作品调性的方式主要有：1. 依靠旋律进行调性定位；2. 依靠持续音或持续和弦进行调性定位；3. 依靠主要和弦的低音进行调性定位；4. 依靠主要材料中所蕴含的调性进行调性定位。以主要材料开始呈示时的调性为基础，后来，当主要材料变形移位时，很多情况下，调性也随之移位。当然，这四种定位调性的方法不是孤立的，有时候它们是融合在一起进行定位的。

① 鲁道夫·雷蒂著，郑英烈译. 调性、无调性、泛调性 [M]. 北京：人民音乐出版社，1992：25.

② 同上。

下例选自于《秋之弦》引子部分，这个部分蕴含着全曲主材料，主导和声。主要材料为旋律中的八个音，这八个音中前五个音构成一个完成的五声调式，而全曲的主要和弦就是构建在五声调式上；主导和声就是第四小节的五声调式和弦，这个和弦贯穿于全曲，全曲再现时，又将此和弦作为背景和声持续，并用此和弦终结全曲。

旋律声部中（第三小节开始），主题材料以及其变形出现三次，从旋律进行看，A音无疑具有临时的“基音”，其他音围绕它运动。单独从旋律看，A音就是这段旋律片断的旋律调性。背景和声中，前四个和弦低声部进行 $\flat E$ （ $\sharp D$ ）— $\flat B$ — $\flat E$ — $\flat B$ ，另外，第三和第四个和弦可以认为是 $\flat E$ 的主和弦和 $\flat E$ 属和弦，所以，这四个和弦建立起一个临时的 $\flat E$ 调，但不过是一个瞬间的调性，音乐马上又转到A调。同时，我们还可以把第一小节前两个和弦看做两个带有附加音的A大三和弦和A小三和弦；后两个和弦中蕴含着主材料（指第三、四小节旋律声部的八音材料），所以在临时 $\flat E$ 调中，蕴含着A调的基因。在第3—8小节和声进行中，和弦的低声部都是围绕A音上下波动，关键结构部位都是建立在A音上的和弦。可见，无论单从旋律声部看，还是从和声进行来看，我们都可以认为这音乐片段是从瞬间的调性 $\flat E$ 调转到主调A调上。这个音乐片段中，有两个主音发挥着引力的作用：主音 $\flat E$ 只在一瞬间起作用，而A则在后面的片断中担当主音功能，这里的主音是游移不定的，摇摆在一个音乐片断的不同点之间，而这正是泛调性的典型特征。

例 20：《秋之弦》第 1—7 小节

The musical score for Example 20, measures 1-7 of 'Autumn Strings', is presented in four staves. The top staff is for Piano (Piano), the second for Viola (Viola), the third for Piano (Pno.), and the bottom for Viola (Vla.). The score features complex harmonic textures with multiple staves and various musical notations including chords, arpeggios, and triplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 1 through 7, with measure numbers 5 and 3 indicated below the staves.

按照这种方法分析,我们还可以得出其他乐队作品的主要调性,如《精灵之园》主要建立在D调上;《我听到水梦》主要建立在E调上;《梦/窗》主要建立在D调性上;《远方的呼唤》主要建立在C调性上;《梦之时》主要建立在 $\flat B$ 调上等。

总 结

上面笔者分析了武满彻和声思维的基本特点,主要分四点阐述:和声思维中纵向维度、横向维度、和声分层以及调性思维。在纵向维度上,和弦构建形态主要有上述的三种——结构循环调式和弦及其变体和弦、五声调式和弦以及其变体和弦、传统的三和弦、七和弦以及附加音和弦。另外,音乐中的线性思维在某种程度上也影响着和弦形态的构建。在横向维度上,和声进行中借用传统和声进行思维,同时在旋律带和声中,高声部的旋律决定着和声进行的方向。同时,无处不在的瞬间高点的设置影响了和声进行,这些高点音把多种不同质地的和声事件拼贴在一起,强调和声进行中一种突兀的美。和声分层中把隶属于不同倾向的音乐事件纵向组合在一起,在同一空间中纳入多维的视角,强调节奏化的空间意识。其中,旋律带、背景和声、主题材料等常常叠置在一起,形成复杂多变、丰富斑斓的音响效果。武满彻晚期乐队作品调性思维以泛调性为主,游移的和声、流动的主音给音乐带来无穷的动力和色彩。

很明显,武满彻晚期乐队作品中的和声思维是对法国现代音乐中和声思维的承继、突破和超越,尤其是借鉴了德彪西和梅西安的和声思维,并在此基础上,形成了具有典型“武满彻”风格的和声。

德彪西的音乐连接着传统和现代,同时也是东方和西方音乐连接的纽带。他的音乐技术以及音乐创作美学思想对武满彻创作产生过重要的影响。在某种意义上说,德彪西的印象主义音响与东方(尤其是东亚)传统音乐的音响有着许多的共性,如东方五声音阶的大量运用,变奏的展开方式等,而这种共性最易被东方作曲家接纳和吸收。在德彪西的创作实践中,除了东方“加美兰”音乐对他产生重要的影响之外,日本民族的许多文化思想也对他产生过影响,如日本民族天性中对自然的尊重、对变化的敏感和对瞬间状态的留恋、对精细的强调以及注重非逻辑思维的直觉思维倾向等,而这些日本思维特征在德彪西印象主义音乐中都能找到相对应点。例如德彪西三首交响素描《大海》(1903),“《大海》比德彪西任何其他作品更牢固地确立他印象派大师的地位……”^①,而《大海》出版时总谱第一版挑选的封面就是借用日本葛斯北斋的版画《神奈川冲浪里》。

同时,日本作曲家武满彻早期、中期许多作品受到德彪西印象主义创作思维的影响。

① 选自总谱《大海》前言[M].长沙:湖南文艺出版社,2002年4月第一版:8.

他的许多作品主题就直接来源于德彪西作品,如《梦的引用》(*Quotation of Dream—Say Sea, Take Me!*)直接应用了《大海》的音乐片段,《知道了那是风》(*And then I Knew twas Wind*)直接借用了德彪西的《奏鸣曲》(为长笛和竖琴,1915)的旋律材料等等。武满彻自己也多次强调德彪西对他自己创作的影响,“我从德彪西的音乐中学习到很多东西,尽管大体都是自学的,但我认为德彪西是我的老师;要说德彪西为什么对我来说具有价值的存在,虽然我们能总结归纳若干条他的音乐特点,但我认为其中最重要的是它的色彩以及光和影,这在他独特的管弦乐法中尤为明显。德彪西强调的不是某一个主题,而是复数的音响焦点,在以前还找不到类似这种“泛焦点”的管弦乐法的例子……”^①。武满彻在创作《11月的阶梯》的期间,一直带着德彪西的总谱《牧神午后》和《游戏》。由此可见,德彪西的创作美学观念始终影响着武满彻的创作实践。

德彪西印象派音乐语言中,最有个性的是他的和声语言,他的印象派和声语言对20世纪具有重要的影响。他的和声思维突破了古典大、小调和声体系,建立起以和声色彩性为主要表现手段的印象派和声语言。德彪西强调每一个和弦的独立音响,横向上解除了和弦对一个中心音的强烈倾向,释放和弦的独立音响,使和弦具有独立的结构意义和表情意义。独具个性的和声材料、新的序进逻辑、新的调性观念、新的平行和声等,成为德彪西和声语言构成部分。

德彪西喜欢运用的调式音列主要有五声调式、各种教会调式、全音阶以及一些特殊的人工调式音列。他从特殊的音列中重新产生和弦,把对传统和声中对主和弦的支持转到以音列为中心;但是,德彪西也没有完全放弃传统的主和弦,而是兼容两者,以音列、主和弦为中心来组织其音高关系。新的和弦材料主要有“由五度和四度或由多音和弦构成的混合音栓写法”^②,德彪西的和弦结构渐趋多样化,使用了许多以前很少使用的和弦,如二度和弦、四五度和弦、高叠和弦、附加音和弦、全音阶和弦等。新的序进逻辑特征主要从色彩表现需要出发,自由、灵活地连接不同的和弦,他强调“级进化的和弦连接,而不是由五度决定的”^③。

新的调性主要是指传统调性观念的变化,德彪西的主音是常常游移变化的,甚至有时候为双调性或调性缺失,与此同时,导致确定调性的手段的更新——德彪西常常在低声部反复强调某个和弦或一个音,强制性地使其具有某种传统意义上的主功能意义。新的平行织体是德彪西和声语言中一个重要的特征,这些平行和弦既加厚了主要旋律,同时丰富了

① 转引自中央音乐学院董立强博士论文武满彻音乐创作的理念与实践[D].北京:中央音乐学院,2006:30。该文源自日本《音乐爱好者》杂志[J].1976:15。

② [德]瓦尔特·基泽勒著,杨立青译.二十世纪音乐的和声技法[M].上海:上海音乐学院出版社,2006:51。

③ 同上。

和声的色彩。

德彪西和武满彻都是以主调音乐为主，他们首先要考虑的问题是和声中和弦的纵向构建、横向连接以及调性调式的选择等。笔者通过研究得出，武满彻和弦构建主要有两大类——五声性调式和弦及其变体和弦、结构循环调式和弦及其变体和弦。而这两类和弦的构造与德彪西作品中中和弦构造有着一脉相承的关系。在德彪西的作品中，全音调式和五声调式也是他最为常用的。如《版画集》中的第一首乐曲《塔》(Pagodes)，这是第一首真正的德彪西式的印象派钢琴音乐。在这首乐曲中，德彪西把在管弦乐队中所获得的新音色感、和声感、结构感等都付诸于这首乐曲中，使得这首乐曲成为德彪西标志性的作品之一。

这首乐曲基本建立在这两种调式基础上，在《塔》中，乐曲开始的主题旋律就是典型的五声调式（见第3—4小节），由B、 $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 五个音构成，以B为主音。乐曲的11—14小节，主题的对题也是建立B、 $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 五声调式基础上。还有，乐曲的15—18小节、乐曲的27—30小节、37—40小节旋律声部都运用了五声调式，可见，五声调式构成了乐曲最主要的调式素材。如下例。

例 21



在此曲中，德彪西在33—36小节主要运用了四个音的全音阶——B、 $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 、 $\sharp E$ （乐谱中的 $\sharp G$ 为外音），这里运用的全音阶调式材料与乐曲第一部分的五声调式材料形成色彩上的对比。

例 22



和声的横向连接过程中，德彪西常常将相同结构的和弦自由连接，以级进进行为基础，

或平行和弦的进行等。《塔》的旋律调式与和声配置是“背离的”，上例旋律是五声调式，背景和声不一定是五声调式和声。三次同样的旋律素材，运用了不同的和声：B（大三和弦）、B₇（大小七和弦）、B、E（两个大三和弦的复合，主与下属的复合）；然而在下例中，旋律声部、和声声部都是五声性的，旋律和背景和声较为统一。

例 23：《秋之弦》第 12—16 小节



从纵向维度看，上例和弦基本是以五声调式和弦构成；从横向维度看，和声进行中，上例基本继承传统功能和声连接中的和声连接法——前 5 小节高声部都保持在 bD（#C）音上，有时甚至保持若干个共同音，如上例，第一小节与第二小节之间、第二小节与第三小节之间，其他声部以级进进行为主。

可见，同样风格的旋律，两位作曲家的和声思维有许多不同。其原因就在于武满彻队并非单纯地模仿德彪西的和声思维，他在具体的音乐创作中加入了许多本土的特色以及自身的思考。

从 20 世纪现代音乐发展角度看，梅西安无疑是一位巨擘。梅西安的七类“有限移位调式”以音列为基础，它代替调性，控制着和声的纵横面。“所有的‘有限移位调式’都可以旋律性地——尤其是和声性地——使用，旋律与和声则绝不脱离调式的音。我们在前面讲过‘不可能性魅力，这些调式之‘移位的不可能，使它们产生了奇异的魅力。它们同时处于几种调性的氛围中——在非多调性的情形下——作曲家可以自由地给予其中一个调性以主导地位，或者任凭调性的感受游移漂浮。这些调式的系列是封闭的，想要在它们之中寻找出其他的系列，在数学上不可能的，至少在 12 平均律体系里是如此。”^①

在梅西安的七类有限移位调式中，武满彻常常借用第一类和第二类有限移位调式。第

① 梅西安著，连宪升译，张昊、陈其钢校阅。我的音乐语言的技巧 [M]。中国台北：中国音乐书房，中华民国 8 年：123。

一类有限移位调式就是全音阶调式，它可以移位两次。这在武满彻晚期乐队作品中，由这种调式而构成的和弦是非常常见的，武满彻运用这个调式材料而构成的和弦主要是，在6个或者5个全音阶音符构成和弦中附加一个外音构成新的和弦，而不是所有的音符都是全音阶内部音符。关于这一点，我们可以参考前面分析的谱例。“第二类有限移位调式可以移位三次，如同减七和弦。它可以分为四组对称均匀的音，每三个音为一组。这些‘三弦’（三声音组）采取上行运动方式，各自又可以分为两个音程：一个半音、一个全音。”^①下例就是第二类有限移位调式中的一种。

例 24



把上例调式音列的全部音或者部分音纵向排列，就构成了武满彻常常运用的一类结构循环调式和弦了。在武满彻晚期乐队作品中，源于这个调式而构成的和弦是非常多见的。所以，如果孤立地聆听这些“静止”的和声音响，我们会发现武满彻的许多音响很像梅西安的和声音响，其原因就在于两者和声音响的构建成分基本上相同。

武满彻不止一次表示他对德彪西和梅西安的膜拜，并把他们称之为自己的精神导师。他全面承继了他们的和声思维，并突破、创新。

首先，继承他们的和弦构建原理，但武满彻却表现出更大的空间灵活性。德彪西和梅西安和弦形态很多都来自于某种事先预制好的音列，武满彻和弦，从表面看，大多也来自于某种音列，如 [2、2]、[1、2]、[1、2、1] 等，但和声的横向或纵横面并不受制于特殊音列；甚至在乐谱中找不到某种特殊音列，或如果有预制音列，但音列与具体和弦形态常常是矛盾的。

其次在某种调式和弦基础上，武满彻大量运用调式外音。这些调式外音丰富多彩，变化多端，同一个母体可以产生许多变体，这些变体和弦就像大的调色盘，调节出许多丰富多变的和声色彩。而在德彪西和梅西安和声系统中，他们可以运用调式外音，但同时会极度谨慎小心，常在乐曲的不重要位置上运用外音。如果说德彪西和梅西安在和弦的构建形态上体现理性思维的话，那武满彻无疑更多地体现出直觉感性思维，并结合民族审美心理，创造出符合自己审美的和弦形态。

再次在和声进行上，他承继了德彪西、梅西安的和声进行思维，但更强调和声进行中瞬间高点对和声进行的作用，在此类和声进行中，扩大了传统音乐中的连接概念，把不同和声事件自由地拼贴在一起，组合成连续的音响。而这种音响如此多见，甚至成为武满彻

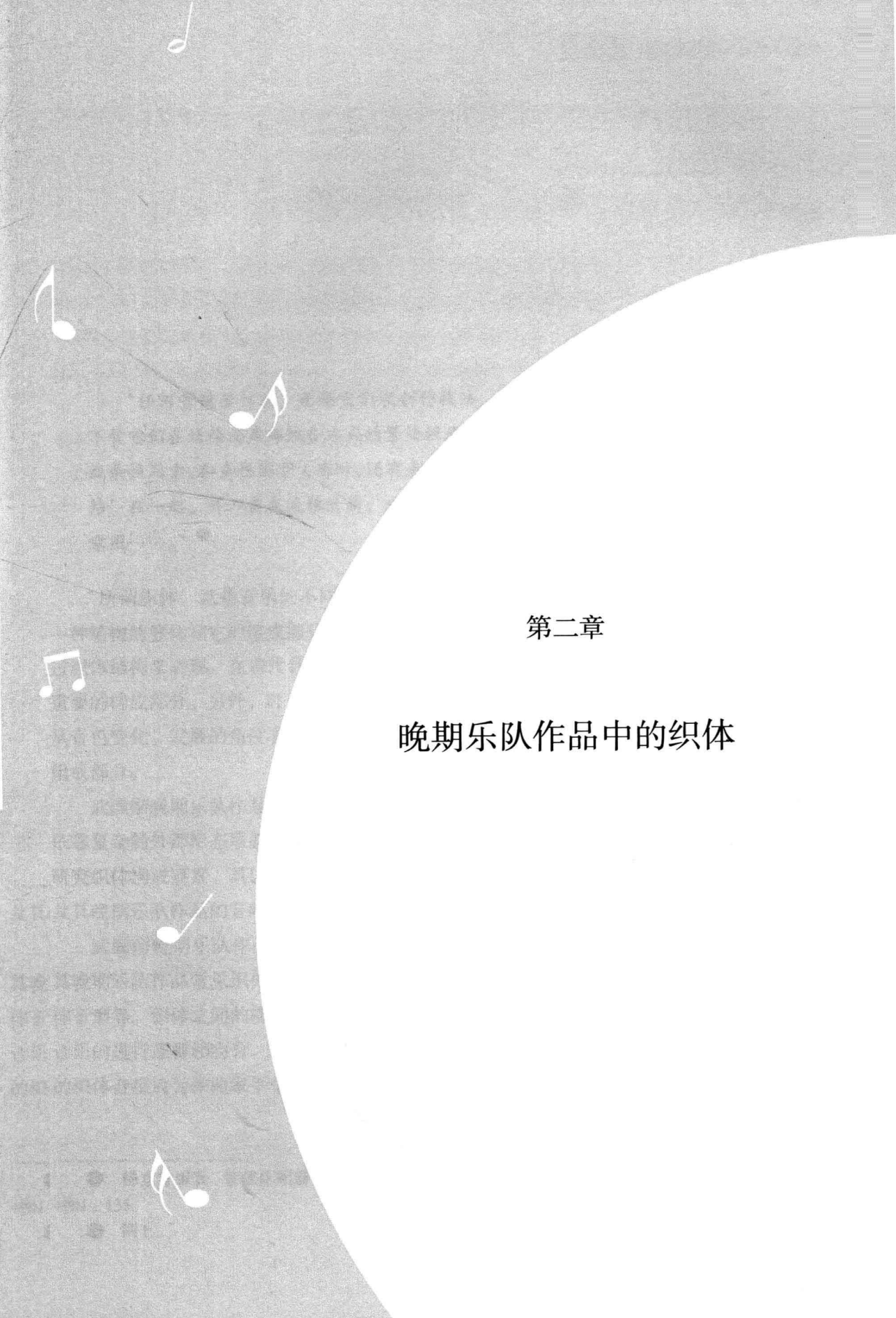
^① 梅西安著，连宪升译，张昊、陈其钢校阅。《我的音乐语言的技巧》[M]。中国台北：中国音乐书房，中华民国8年：124。

音乐的一个重要特征。

在武满彻晚期乐队作品音响思维的和声思维分析中，我们不难品味出许多东方美学的特征。“在日本人的精神中，极为重视不期而遇而产生的情怀……也就是基于这样的认识，可以认为不是时间在飞逝流过，而是在这个世界上我们及其他一切在匆匆离去。也就是在‘无常’的宿命，存在着我们和一切”。^①在和声连接过程中，武满彻常常利用这种“不期而遇”所产生的突兀的美，使其音乐产生巨大的生命力量。

另外，如果孤立地聆听其某一个静止的和声音响，这些孤立的静止音响的呈示过程也多具有东方色彩，如和弦的纵向构建中，东方的五声性和声就是其重要的特征之一。同时，在许多东方五声性和声以及五声性和声和结构循环调式和声共同构成的音响背景中，武满彻创造出深邃的意境以及活泼的生命意识。

^① 邱紫华. 东方艺术与美学[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004: 18-19. 该文源自东山魁夷著: 美的心灵[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1991: 305-306.



第二章

晚期乐队作品中的织体

“任何管弦乐作品，无论它们在创作技法、流派风格上存在多大的差异，也不管它们在结构或声部组合方式的繁简程度上有多大的差别，总是由不同形体的线条性因素、和声性因素（有时，还有点状因素），通过各具特色的管弦乐织体‘编结’在一起，并以其或淡雅清新，或浓重强烈的各种音响—音色效果来体现作曲意图……。”^①

“所谓织体，就是音乐的不同基本因素的总体组合形态与具体的呈现方式，亦即‘某一种结构的整体和它的组成部分的形式的构成’”^②，音乐作品中的所有技术参数都需要通过织体结构来表现。在现代音乐中，织体的地位发生改变，它成为管弦乐音响的一个极其重要的构成部分。另外，对于音色而言，织体是与之关联最深，对其影响最大的音乐要素；从音色变化、发展的角度看，研究音色，必须从织体着手，因为织体本身就是音色的一个组成部分。

武满彻晚期乐队作品的织体是一个值得仔细研究的课题。武满彻乐队作品的织体不是依靠复杂的外部形态取胜，而是在简单的外形中孕育音乐表现的各个重要技术参数。细致研究织体构成要素、具体表现形态、横向运动、纵向构建、表情意义等，对于了解武满彻及其晚期乐队作品的音响来说，是一个不可或缺的重要部分。

武满彻晚期乐队作品的织体以素雅、简洁的外部形态，多变的构成要素为主要特点。其晚期乐队作品常见织体有长音持续和弦织体音型、点描织体音型、简单明晰的对位化织体音型等。织体之间的横向连接多以织体切换或者织体重叠为主，横向控制的逻辑与整个音乐的进行逻辑相吻合。同时，织体音型具有丰富的表情意义，这些种类繁多、色彩丰富的织体音型成为作曲家手中重要的表现因素，通过运用它们来传达作曲家内心深处的情感。

^① 杨立青编著. 管弦乐配器法教程—第一卷（文字部分），上海音乐学院作曲指挥系内部资料，1991：135.

^② 同上。

第一节 织体的多变性

传统创作思维中,一个乐段或一个乐句往往运用相对统一的织体,织体成为定位结构一个重要的参考参数。但是在武满彻乐队作品中,一个乐句在横向进行中往往有多个织体参与。在织体音型的呈示、展开中,织体的多变性是其重要的特点。几乎乐曲每一个声部,每一个声部的每小节,织体音型都处于变化中,多变性已经成为武满彻晚期乐队作品音响的重要特点。

在传统印象派语言中,织体也是一个重要的技术参数。它具有多变性,但是,这种多变性常常是以一个块状结构为单位,常以某一种较为统一的音型贯穿,当这种织体音型呈示一段时间(或者是几小节)后,新的织体音型会突然出现。如德彪西代表作《大海》等。虽然,在德彪西的作品中,也存在音型快速变换的例子,但那不是德彪西最主要的技术用法。而在武满彻晚期乐队作品中,这种快速变换织体音型的做法成为乐曲一个重要特点,甚至成为一种特殊的、个性化的思维模式。

武满彻晚期乐队作品具有“安静”、“神秘”、“飘渺”的东方意境。在织体的设计上,除了常见的几种不同的织体音型之外,他还喜欢运用大量的休止来刻画这种意境。这些休止打断各声部的进行倾向,为织体更新以及音色的变化留出空间,同时,它也导致织体音型的独立性下降。这些数目繁多的、细碎化的、缺乏独立性的织体音型,自由灵活地组装成一幅美丽的音响画面。而从局部来看,每一个织体音型常以瞬间的、短暂的、“来去匆匆”的方式存在着,这种存在方式突破了传统思维中的呈示、发展的陈述模式。

分析下面例1弦乐组的织体,我们会发现,弦乐组的每一个声部都在变化,每一小节音型也在变化。以第一、第二小提琴为例:第二小节中,主材料为三全音的三个音,四声部构成带状旋律织体,第一小提琴颤音演奏,第二小提琴正常演奏。第三小节材料突然变化,音区突然提升,下行进行,织体变化。中提琴声部,织体也在处于快速的变化中,开始以三连音节奏,演奏一个琶音音型,后分为两个声部,织体转变,演奏一个上四音音型,第五小节变为持续的泛音音程。另外,小提琴、中提琴每一次织体具体形态的变更,都伴随休止。

从《幻影》Ⅱ谱例的分析可见,织体具体形态始终处于一种动态的变更状态中,这些不同的织体形态具有不同的色彩和不同的表现功能。它们与音色因素一起,共同形成丰富的色彩。



分析谱例2(谱例见拉页中第二章谱例2《梦之时》)的木管组声部。这里有多多个不同的织体音型同时纵向叠置,每一个木管声部的每一小节都在变化,织体材料也随时变动。以中音长笛为例,第一小节演奏三个短小的音型片段;第二小节休止;第三小节,与第一第二长笛构成带状旋律织体,第四小节休止。大管声部也一样,第三小节第四小节两个不同的织体音型直接并置。

第二节 织体的统一性

与织体的多变性相对应的是织体的统一性。织体多变性强调的是音乐的变化以及流动感。但是,这种织体外在形态的离散性常需要依靠某一个具有统一作用的因素来宏观控制,不然音乐就会过于离散而破坏了音乐的整体构思。

武满彻晚期乐队作品的织体统一性主要体现在:

一个音乐片段常常由一个相对统一的织体音型控制。这个织体音型持续时间不会太长(以三到四小节为多见),在这个统一音型基础上,其他的声部层变换多端,营造一种飞翔的动势。

下页例3《幻想诗》是乐曲的第二个乐句的前五小节。第一小节中提琴、大提琴持续的长音和弦引出第二小提琴、中提琴和大提琴的六声部的带状旋律织体,这个带状旋律织体持续约三小节,它使音乐具有统一性。第五小节改用震音演奏和弦,后又转为长音柱式和弦织体(谱例没有引用长音柱式和弦织体部分)。这个乐句中,织体音型变化了三次,每一次变化中,同一种织体形态保持约三小节,它们具有统一作用。

木管声部的低音区持续和弦是武满彻十分喜欢的织体音型,几乎每首乐队作品都会大量运用它们,这种和弦织体主要的功能是构成音响的背景。另外,在持续柱式和弦中,武满彻为了增加音乐的流动性,常在和声声部的中间内声部,插入音型化的流动声部,这些流动声部往往都是动机式的材料,可以参见本章下面谱例9《秋之弦》的分析。

除此之外,在复杂的多个不同的织体纵向叠置中,作曲家在强调织体纵向对比性的同时,运用一个相对统一的音色或者演奏法来控制,把多个不同的部分组合在一起。(谱例见拉页中第二章谱例4《我听到水梦》)

例 3:《幻想诗》

Solo Cl.

1st Vln.

2nd Vln.

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score is for a piece titled 'Fantasy Poem' (幻想诗). It is written for a chamber ensemble consisting of a Solo Clarinet (Solo Cl.), Violins (1st and 2nd Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Basses (D.B.). The time signature is 3/8. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (indicated by a '3' over a bracket) and dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The Solo Clarinet part features a melodic line with triplets and slurs. The Violins and Viola parts provide harmonic support with various textures, including triplets and slurs. The Violoncello and Double Bass parts provide a steady bass line, with the Double Basses also featuring melodic lines in the later measures.

上例中,音响由多个层构成,独奏声部、木管组、铜管组、色彩组和打击组都有各自较为独立的材料和音型;这些不同材料依靠弦乐声部(木管声部部分重叠)持续的弦乐泛音六声部和弦而统一起来。这是武满彻常用的一种织体类型,它产生一种飘渺的意境。在乐曲《梦/窗》中,也有大量的运用,如《梦/窗》第1—3小节,声部繁多,织体复杂,但在多种织体形态纵向叠置的过程中,有一个泛音D音在声部始终持续。在它的控制下,上方众多的织体音型就有了统一的基础。再如,这首乐曲的后面部分,织体比前面三小节更复杂,作曲家强调织体之间的离散性,但在这些看似联系不大的织体音型之间,弦乐群中的泛音音色始终持续着,尤其在中提琴声部,这些持续着的泛音音色可以被看成是一个较为统一的因素。

第三节 织体的具体表现形态

在武满彻晚期乐队作品中,织体虽然变换频繁,但其具体构成成分却相对统一,常见的具体表现形态有:带状旋律织体、长音和弦织体以及其变体、点描织体、对位化的片段织体以及无处不在的主题片段材料构成的织体。

第一种 带状旋律织体

这是一种典型的印象派织体类型,这种带状旋律织体特指用和弦来加厚旋律的一种形式,其和弦以相同的位置随旋律进行朝一个方向运动。这种织体外部形态,从纵向看是和弦的平行进行,横向看是旋律的平行进行。常见的传统带状旋律有两种基本形式:一种是严格的平行进行,平行移动的和弦或音程结构完全相同,每个声部旋律都是严格移位,这种进行具备多调性的意味。另一种是非严格平行进行,这种平行进行采取相同的位置,但和弦结构或音程结构不是严格的。但在具体和弦音的连接上,武满彻有时候却不一定运用完全的平行进行,而是与传统的平行进行“时分时合”,类似于传统支声复调那样“分分合合”。这种进行是对传统的带状旋律织体的一种突破。

乐曲《精灵之园》中大量运用了这种带状旋律进行,其进行方向突破了传统思维中平行进行的藩篱,有许多自由灵活的进行处理。下例以小提琴的四声部为例,上方两个声部进行方向相同,但音程排列是非严格的,下方两个声部进行方向与上方两个声部有差异,前四个音都是下行进行。虽然这里的创作思维模式还是平行进行,但在局部细节上,作曲家进行了灵活处理。(谱例见拉页中第二章谱例5《精灵之园》)

《精灵之园》主要是在进行方向和音程上进行灵活处理,下例中第2—6小节小提琴、中提琴和大提琴中,作曲家不仅仅在进行方向和音程上自由处理,同时在节奏上也自由处理了,加入了节奏对位因素。

例 6:《梦 / 窗》

[illegible]

例7由弦乐组的带状旋律构成,感情表达细腻充沛,感人肺腑。仔细研究内部音程、进行方向、节奏,我们会发现,这三个方面都是不严格的,尤其是节奏因素,时分时合,形成了一种“支声节奏”,强调了节奏上的微差,但重要的节拍点上,所有声部基本上都“汇合”在一起。

例 7:《梦之时》

st Vln. *pp* *f > p < mf > p* *pp < p > pp < p >* *p > pp >*

st Vln. *pp* *f > p < mf > p* *pp < p > pp < p >* *p > pp >*

vla. *pp* *f > p < mf > p* *pp < p > pp < p >* *p > pp >*

Vc. *pp* *f > p < mf > p* *pp < p > pp < p >* *p > pp >*

D.B. *pp* *f > p < mf > p* *pp < p > pp < p >* *p > pp >*

第二种 长音和弦织体以及其变体

这种织体就是在一个较长时间内运用相对统一的持续性和弦。这个持续和弦常常是作为主题材料的背景音型，在其上，主题材料常作灵活的变化。这种织体音型可以说是最传统的一种音型，在武满彻晚期乐队作品中运用得十分广泛。

例 8：《幻想诗》

The musical score for Example 8, 'Fantasy Poem', is presented for five instruments: 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in a complex, non-standard notation with various time signatures and key signatures. The 1st Violin part is the most active, featuring rapid sixteenth-note passages and dynamic markings ranging from *pp* to *mf*. The 2nd Violin part provides a harmonic background with sustained chords and some melodic lines. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts also feature sustained chords and some melodic lines, with dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and a dashed vertical line indicates a section change or a significant structural point.

上例除第一小提琴呈示主题之外，其他弦乐声部基本都是长音柱式和弦织体构成（很多情况下，武满彻喜欢利用泛音演奏长音持续和弦）。但是，在具体处理这些长音和弦织体时，武满彻总是有许多灵活性处理，如通过增加音乐的动感和流动性，以避免单调、静

止。常见的处理办法有：运用特殊的演奏法增加动力，如震音或颤音演奏、震音和颤音两种演奏法结合在一起、震音演奏与正常演奏结合以及颤音与正常演奏结合在一起，甚至震音、颤音、泛音、琶音等结合在一起等，如《梦/窗》第76—77小节、85—87小节以及《秋之弦》的第72—73等；在中间声部插入片段性的音型化的流动织体；柱式和弦与分解和弦并行以及与其他音型化织体合流，以获得丰富多彩的音色效果。

下面例9的弦乐群长音和弦织体的中间,中提琴声部插入另一个动力化的音型,这种音型增加了音乐的流动性。同一乐曲的第72—73小节中,弦乐群基本都是动力性的呈示,小提琴四声部都是震音演奏音程,中提琴两声部同音震音持续。但在其中,有一把中提琴演奏一个16分音符音型化的织体,这个织体除了增加流动性以外,还能融合、黏合上面六声部的动力音型。

例 9：《秋之弦》

Tempo 11^o

Solo Vla.

1st vln.

2nd vln.

Vla.

Vc.

D.B.

第三种 点描织体

点描织体是将横向旋律切割成若干个不同的点，这些不同的点由不同的声部演奏，将连贯的声音分割成一个个“点”，并将这些不同的音色、不同发生法的许多点连接在一起，构成纵向上不同的音色声部。点描式织体以“多休止”、“大跳进”和“音色对比”为特征，强调各个声部的音色特征。

例 10：《秋之弦》

nearly Tempo 11°

The musical score for Example 10, 'Autumn Strings' (《秋之弦》), is presented for a string ensemble. The score includes parts for Solo Viola, 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is in 4/4 time and features a pointillistic texture, characterized by fragmented melodic lines across different instruments. Dynamics include *mf*, *p*, and *mfz*. The score is divided into measures by a vertical dashed line.

上例第三小节中,大提琴、中提琴和第二小提琴六个声部构成一个和弦(既是和弦也是旋律),从大提琴低声部开始一直到第二小提琴的高声部。第六、第四、第二声部都演奏一个长持续音,第五、第三、第一声部演奏两个音,其中与它相邻的低声部重复一个音,这样和弦的六个音先后出现,横向上形成旋律片段,纵向上形成六音和弦,纵横合一。

例 11 :《远方的呼唤》

The musical score for Example 11, 'Distant Call' (远方的呼唤), is a full orchestral score with a solo violin. It consists of 15 staves. The instruments are: Flute (FL.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Trbn.), Tuba, and Solo Violin (Solo Vln.). The music is in 3/4 time and features a complex, layered texture with many triplets and sustained notes. The score is written for a full orchestra and solo violin.

上例第二小节铜管组依次演奏五个音，并在木管声部依次重复这五个音，并构成五个声部，纵横合一，每一个音点上的音色都是不同的。

第四种 对位化的片段织体

对位化织体源于复调，主题呈示过程中或呈示完毕后，其他声部与主题声部构成对比复调或模仿复调织体。这里重点论述的对位化织体不是传统复调中长线条的对位声部或模仿声部，而是那些片段性的、动机化的主题片段或对题片段音型。这些主题或对题片段音型散布于各个声部中，是武满彻晚期乐器乐队作品中非常多见的一种织体音型。这种织体音型，常常以短小、快速、大跳为特点，并常伴有休止，它们瞬间到来，瞬间消失。其功能既为满足音色变化需要，又增加音乐的流动性，它常在色彩组、打击乐组和木管组中大量运用，已经成为武满彻乐谱谱面中的一个重要的特征。（谱例见拉页中第二章谱例 12《幻想诗》）

拉页谱例 12《幻想诗》为乐曲的第二乐句的片段。主题在独奏声部，主题头部的三全音音程是乐曲的核心动机之一。第一小节钢片琴、颤音琴、竖琴和短笛演奏对题型的三音材料。在第二、第三小节中，双簧管模仿主题头部材料，钢片琴、竖琴、颤音琴、长笛演奏另一个对题型的材料。这些种类繁多，色彩丰富的织体音型片段就像一个个色彩斑斓的色块或色点，镶嵌在画面上，丰富着乐曲的色彩，推动着音乐的进行。

第五种 主题片段材料构成的音型织体

与上一种织体音型相对应，在总谱上，由于音色表现的需要，常在其他声部重叠部分主题材料。乐谱中大量重复着这些主题材料的片段，势必会产生一种特殊的织体类型，即点彩式的主题片段织体音型，它们大量存在，贯穿全曲，从而形成了一种个性化的音型织体。

这些音型非常短小，常常由少数几个音符构成，节奏一般比较快，常由 16 分或 32 分音符构成。因为音色表现的需要，作曲家可以重复主题的任何一个部位的材料，如重复主题材料的头部、腹部、尾部等，节奏与主题相同，与主题声部的部分材料形成复合音色。常见的做法是：主题材料运用一个较为稳定的音色陈述，但在主题陈述过程中，自由灵活地运用其他音色重复主题片段材料，形成一种新的复合音色（常常是多重复合音色），紧接着又快速变换重叠的音色，利用另一种新的音色来重叠主题材料，余类推。这样就会使主题材料的音色始终处于不断的变化中，丰富了音乐的色彩，增加了音色的动力，推动了音乐发展。

谱例 13（谱例见拉页中第二章谱例 13《幻想诗》）中乐曲第二小节的竖琴、钢片琴的六个音构成一个类似动机式的织体音型，而这六个音构成的音型完全来自于独奏声部，对独奏声部部分材料进行染色；同时颤音琴、竖琴的七度大跳音程也来自于独奏声部；同理，谱例 12（谱例见拉页中第二章谱例 12《幻想诗》）第一小节的单簧管声部三音动机材料是

重叠对位声部——第一小提琴声部的材料，构成复合音色。

谱例 14（谱例见拉页中第二章谱例 14《我听到水梦》）第一小节双簧管、竖琴的素材音型是重叠独奏声部，第二小节的双簧管、颤音琴（第一打击乐声部）的音型源于独奏声部；竖琴、长笛、钟琴（第二打击乐声部）两音动机音型也源于独奏声部。可见，这些看似复杂的织体音型其实都是由独奏声部的材料组装而成的。

这种织体音型优点在于：首先，保证材料的集中统一；其次，这些素材短小精悍，来去自由，自身就能构成一个较为独立的背景声部层，丰富了音乐的音色，深化了音乐的内涵，推动音乐的进行。

在实际创作中，作曲家总是根据表现的需要，自由灵活地运用多种织体音型，甚至在一个小节中，可以同时用到上述五种具体织体音型。所以，武满彻总是根据音乐发展的内在逻辑，自由、灵活而又合理有效地运用这些织体音型。

第四节 织体间的横向运动

上面三节主要论述织体的一些外部表现形态，这些都是织体思维的外层，而织体之间依靠何种逻辑进行连接，这是一个涉及作曲技术本质的问题，它必然关系到音乐结构、音色处理、音乐表现等问题，所以，织体间的横向运动是作曲技术分析的核心问题之一。

从横向上看，武满彻晚期乐队作品织体的呈现和发展是以不连贯、断裂、频繁变换、直接拼贴为其特点，织体变化的速度（可称为织体节奏）非常频繁。下面将以实例方式论述织体之间横向连接的一些特点。

谱例 15（谱例见拉页中第二章谱例 15《幻想诗》）是乐曲的第一个乐句（谱例 15 只选用了第一乐句的第 3—6 小节），根据乐句的进行方向和进行逻辑，来分析织体间的横向运动。独奏声部主题旋律进行特点是流体进行为主，顺畅、圆滑、自由地向前延展，与古典主义作为结构发展手法的“主题 展开”的模式不尽相同，强调乐思的自由流畅进行，成为连绵不断、环环相扣的旋律流态。该例中，单簧管旋律声部开始以一个增四度音程开始，具备动机的某种功能，但是，随后的旋律进行却并未在这个有个性的三全音音程上大量展开，只是在开始部分的第三小节出现一次三全音，而后来的旋律进行全是在前面旋法基础上承递下来。这个乐句还有一个特点就是，乐句每一次呼吸停顿都是由短小的几个音符构成（基本有 2—6 个音符构成），每一次呼吸的句法结构的节奏都不同，总是在原有的材料基础上进行一些微变，推动音乐如水般向前流淌，乐句最后到达这个乐句的小高潮。

第一乐句弦乐织体主要是典型的长音持续的柱式和弦。第一、第二小节弦乐的泛音和实音构成和弦为主；第三到第六小节弦乐的中低音区和弦为独奏声部的背景（谱例见拉页

中第二章谱例 15《幻想诗》)；第六小节后半部分改变演奏法，以震音演奏推动到最后一小节的高潮。第三小节第一小提琴与独奏声部构成非严格模仿织体。木管组由三种不同的织体构建而成：柱式和弦织体、片段性的对位织体以及重叠主材料而构成的织体，这三种织体时而纵向对比，时而横向并置，时而独立呈示，时而混合染色。

第一和第二小节，主题音型首次呈示时，与弦乐和弦相对应，木管低音区和声，以 *p* 或 *pp* 力度呈示，中间长笛、单簧管声部穿插两个对题性的织体片段，瞬间消失，增加流动性。第三小节（谱例见拉页中第二章谱例 15《幻想诗》的第一小节）因为对位声部（第一小提琴声部）的出现，所有的织体音型基本休止，只剩下单簧管重复第一小提琴声部的前三个音了。第四小节基本还是运用重叠主题片段织体：打击组重叠对题的三音材料，竖琴和钢片琴重叠独奏声部的六音材料；后颤音琴重叠独奏声部的两音材料，打击组再次重叠对题的三音材料。从第四小节开始，织体开始复杂起来，为这一句的高潮的出现做好准备：第一长笛声部重叠独奏声部的六个音，铜管声部开始进入独奏声部的重叠音。第五小节织体突然加多，长音和弦织体在管乐声部再次出现，仍然是武满彻常用的中低音区的和声，两支双簧管、两支大管、三支圆号演奏。同时，乐曲大量运用主题片段织体，第五小节前半部分：竖琴、颤音琴重叠独奏声部的五个音，圆号重叠独奏声部的三个音；两支长笛重叠对题材料的部分音；第五小节的后半部分：三支长笛、钢片琴、颤音琴重叠对题Ⅱ的材料，竖琴重叠独奏声部材料，两支单簧管重叠对题Ⅰ的材料。最后一小节，长音柱式和弦织体，全奏推向高潮。

色彩组和打击组主要是运用对位化的片段织体和主题片段构成的织体，其功能主要是音色点缀，丰富音色层次和表现力。

下页表一详细列出每一小节的织体音型类别。从表上所列可以看出，因为音色表现以及流动性的需要，乐曲织体大量强调片段型的主题音型和对题音型织体，这些片段型的音型织体速度较快，后面常常紧接休止，在一个声部使用完毕后立即转到另外声部上使用，强调不同音色的混溶。同时，这些织体音型使用的频率与音乐的结构有关，在乐曲的高潮来临之前往往会大量运用，如乐曲的第四、第五小节。另外，从配器角度分析，这些片段型的织体音型总是与木管组以及色彩打击组联系较为密切，因为这两组乐器色彩变换丰富，音色重叠构成的可能性多，色彩也更丰富。

织体之间的横向进行：弦乐组的柱式和弦织体一直平稳连接在一起，构成较为统一的背景音型，为其他乐器组变化丰富的音色处理提供统一性；其他乐器组织体变化频繁，同一声部往往运用不同类型的织体，这些细碎化的、色彩型的织体碎片横向上缺乏联系，以断裂、分割、并置为特点，常常通过运用大量的休止符强调色彩的更新，同时这些织体的运用又与主题旋律的结构、进行方向、高潮的设置等都有密切关系。

表 一

结构 参数		第一乐句					
		第1—2小节	第3小节	第4小节	第5小节	第6小节	第7小节
织 体 类 型	木 管 组	1.柱式和弦织体—长笛、大管 2.对位化的片段织体	对题片段构成的织体—单簧管	对题片段构成的织体—长笛	主题片段构成的织体—长笛	1.柱式和弦织体—双簧管、大管 2.对位化的片段织体—长笛、单簧管,	柱式和弦织体
	铜 管 组	柱式和弦织体—圆号			主题片段构成的织体—圆号	1.柱式和弦织体—圆号 2.主题片段构成的织体—圆号	柱式和弦织体
	色 彩 组 和 打 击 组	1.柱式和弦织体—竖琴、钢片琴、颤音琴 2.对位化的片段织体—钢片琴 3.主题片段构成的织体—竖琴		主题片段构成的织体—竖琴、钢片琴		1.对位化的片段织体—钢片琴、颤音 2.主题片段构成的织体—竖琴	柱式和弦织体
	弦 乐 组	柱式和弦织体	柱式和弦织体	柱式和弦织体	柱式和弦织体	柱式和弦织体	柱式和弦织体
织体总体布局以及横向连接		为了达到第6小节的瞬间高点,织体安排上较为考究:第1—2小节是乐句的开始,各组乐器都有成员“参加”。其后,织体变疏,第6小节高潮,乐队几乎全奏,多种织体类型同时混合,达到高潮。横向连接上,除了弦乐组是持续的和声背景外,其他组的织体音型都是细碎化的,横向上都是断裂、并置的,这些声部织体都是零星点缀音色					

《梦之时》的引子部分(谱例见拉页中第二章谱例16《梦之时》,谱例只选用了前四小节),这一部分织体复杂,构成因素非常多,织体变化迅速。主题材料主要在小提琴声部演奏,并有管乐声部重叠。尤其是背景因素,包括许多单独的细节,分为更小的单位或更细碎的因素。同时,多个对位声部自身构成一个复杂的结构。

第1—3小节。主题因素:第一小节中的色彩组、打击组(竖琴、钢片琴、颤音琴、钟琴)的两音动机因素最重要,变化重复一遍;第2—3小节,小提琴声部颤音演奏旋律线条是

重要主题因素,同时管乐和色彩乐器重叠。对位因素:第一小节中对位性的声部Ⅰ为第三长笛;对位性的声部Ⅱ为单簧管声部;对位性的声部Ⅲ为英国管,中提琴第二声部;对位性的声部Ⅳ为低音提琴、单簧管。背景因素:1.竖琴Ⅱ的音型化的声部;2.大提琴的泛音点缀音型;3.长笛、圆号、竖琴的单音持续而构成的和弦。

可见,前三小节构成因素非常多,且都是转瞬即逝的,还有就是在同一个声部中,兼容多个因素的因子,前部分运用A因素材料,后面立即转到B因素材料或其他材料。织体音型间横向自由拼贴,如中提琴Ⅱ声部等。第3小节声部加多,但构成要素却减少,重叠声部增多,很多声部加入只是为了强调主题因素。可见,第3小节多个织体中,主题材料的织体音型明显处于优势地位,而在前两小节,这种地位因为种类繁多的织体同时混合,而很难体现。

第4小节。主题因素:双簧管、单簧管、小提琴、竖琴声部,这一小节主题材料以大跳音程为主,与第2、第3小节主题素材差异很大。这里木管声部处理比较独特,运用了点描技术。六个声部中,在每个旋律的音符点上进入有不同的乐器,逐渐叠加,重复小提琴上每个音点。背景因素Ⅰ:长笛、竖琴、大管、大提琴的三连音和五连音并置构成新的音型;背景因素Ⅱ:颤音琴构成32分音符的快速音流;背景因素Ⅲ:圆号、长号、中提琴长音持续和弦。

第5小节完全再现第3小节,这样,第4小节与第3、第5小节直接并置,织体突变,织体之间的连接主要以拼贴为主,从一个织体迅速转化到另一个织体音型中。

第6小节。主题因素:小提琴、长笛、双簧管、钢片琴、钟琴;与第2、第3小节类同。背景因素Ⅰ:32分音符的五连音,单簧管、颤音琴;背景因素Ⅱ:竖琴的琶音;背景因素Ⅲ:中提琴、大提琴的震音和弦、圆号长音持续和弦。

第7—8小节。主题因素:小提琴、竖琴、圆号、双簧管、单簧管、钢片琴;与第4小节类同,圆号、双簧管、单簧管重叠主题材料也运用点描技术,在每个旋律的音符点上进入不同的乐器,逐渐叠加,重复小提琴上每个音点。背景因素Ⅰ:长笛、大管、中提琴、大提琴,木管低音区持续和声,弦乐以震音方式演奏。第8小节,后部分,插入竖琴、钟琴、小号三音音型,这三音音型在第9小节转到长号声部中。

第9—12小节。过渡部分,第9小节长号三音音型为主要材料,中间竖琴、大管穿插上行琶音音型。大提琴、低音提琴泛音和弦持续,弦乐首次以静态方式呈示(前面都已震音、颤音等动态方式呈示和弦或其他音型)。同时,四支木管以快速5或6连音方式过渡连接,引出下一部分材料,竖琴以和弦或音程点缀。

从以上分析可知,这12小节的部分可以分为四个小的部分,引入(第1小节)、呈示(第2—5小节)、展开(第6—8小节)、结束并过渡(第9—12小节)。织体种类繁多,同一个纵向空间中,甚至多达八种因素同时叠置,强调织体音型的相异性。在一个小结构内部,

各个织体材料自由展衍,互溶,织体音型之间差异大,织体的横向连接以对比、并置为主,自由连接。

这种结构细碎化、织体音型繁多、音色多变、变化迅速等都是武满彻音乐的显著特点,他强调织体并置、细碎织体音型的点缀,从而创造出丰富多变的音色。

所以,武满彻晚期乐队作品织体横向进行主要以并置型进行为主——作曲家常常瞬间变化织体音型,把不同种细碎化的织体拼贴在一起,织体和音色始终处于不断变化的过程中,强调了这些织体动态的美感。除此之外,武满彻也常在多变的织体、音色的外表下,创作一个较为统一的因素控制这一切。

总 结

武满彻晚期乐队作品的织体变化多端、丰富多彩,对构建“武满彻式的”音响起到不可替代的作用。在琳琅满目、色彩缤纷的色彩原体中,织体把这些五颜六色的色彩进行重组、分类,组装成一幅幅美丽的音响画面。

武满彻晚期乐队作品织体最大的特征就是其断裂性、点彩性、流动性,以纵向并置、横向拼贴为其技术构成。断裂性具体体现在乐谱充满了无数个不同的织体音型片段,这些片段可能来自于主题材料、对题材料,也有可能穿插进以增加音乐流动性的新元素。这些织体片段往往有为数不多的几个音符构成,以快速的节奏组合构成,在呈示一遍后,立即消失,不予展开。一个片段性的织体音型就是一个独立织体元素,呈示完毕后常常紧接休止,后再接新的织体元素,体现出许多流体特征。点彩性主要从功能角度讲,这些无处不在、无时不在的织体片段音型多是重叠或是模仿主题材料的片段,局部染色或局部音色混合,把单一原色与混合音色直接并置连接,有时在同一个色点上同时叠置五个到六个不同的音色元素,瞬间又恢复,以求得丰富的音色变化。

武满彻音乐总体来说是以缓慢、散淡、细腻幽远的东方诗意为其特色的,而在几乎全是慢速度的乐曲中,如何增加音乐流动性,这是作曲家必须解决的一个问题,除了利用和声、结构、节奏节拍等参数外,作曲家还利用织体参数增加音乐流动性,推动了音乐的往前进行。乐曲中大量片段性的织体穿插其间,转瞬即逝,来去匆匆,像顽皮的精灵飞逝,在较为“朦胧凝滞”的音响氛围中,增加了音乐的“动态”因素。以弦乐组为例,武满彻晚期乐队作品中,弦乐主要承担着和声背景作用,但在演奏法上,很少运用“静止”的演奏法,更多情况下,利用颤音、震音等手段,增加和声的动感;同时,局部音色的间插式重叠除了丰富音色外,也是增加音色上的动感,使音色在单一色和混合色之间循环。在色彩组和打击乐组中,这种用法更为常见,乐谱中色彩组、打击组大量存在的、变化丰富的织体音型,其功能之一就是增加音乐的动力性和色彩性。

在织体的具体技术处理,纵向上:武满彻往往叠置着多个对比性很强的织体音型,这些不同的织体音型各自承担不同的职能,有的重叠主题材料,有的重叠对题材料,有的是新的对位织体等。这些不同的织体音型混溶在一起,很难分辨主要的线条脉络,而整体音响甚至有时候就是由这些一个个简单的织体片段构成,常不分主次。横向上:根据音乐句法结构的不同,在一个封闭性的乐句或乐段结构之内,突破传统的织体统一性,以求得丰富织体对比,即使是一个很小的句法结构单位内,如乐节内部,也可以根据音乐进行方向或音乐表现的差异,运用对比性很强的不同织体直接并置,块状拼贴在一起,尤其是在局部高潮的处理上,为了突出某个局部的点,突然叠入多个不同的织体音型。这种情况不需要任何准备,也无须考虑后面音响如何连接,这种突然楔入新的织体音型做法为音乐营造一种突兀的美感。这种强调不同织体直接拼贴是武满彻晚期乐队作品织体横向运动的一种非常常见的方式。与此相对应,在织体横向连接强调对比性的同时,有时候也强调织体横向连接过程的统一性,这种统一性有时候由弦乐组或木管组较为统一的持续和弦织体音型承担,有时候由一个单音持续,有时候由某种特定的演奏法或特定音色等来连接等。

最后,休止的作用十分重要。它能把性格不同的、个性差异大的各种音型组装在一起;另外,大量存在的片段性的织体音型,它们多数是来去自由,瞬间离散,它们也需要靠休止来连接。仔细研究武满彻晚期乐队的乐谱,我们发现乐谱大量的片段型织体之后基本总是休止,休止的作用已不仅仅是声音的“静止”了,它参与了织体的进行,它是一种织体转换到另一种织体的重要的枢纽。另外,结构中的流体般进行,尤其是细碎的句法结构,给多种织体的呈示以及衍展创造了许多可能性;主题材料复杂的节奏节拍也为多种片段织体音型创造机会,如主题材料的32分音符六连音、五连音、七连音等,在不同音点上叠加主题片段材料或主题材料等等。武满彻句法结构中常见一个做法就是在每一个乐句中安排一个局部高潮,这个局部高潮常常是不期而遇的,无准备的,这种高潮也为复杂织体的呈示创造许多可能性,为织体之间的块状拼贴连接创造了便利。

在织体的具体布局上,武满彻融合了法国印象派德彪西的许多织体创作思维。在德彪西后期乐队作品中,织体是作曲家创作的一个重要的技术参数。第一,织体的角色变化、地位改变。在传统音乐中,作为背景的织体往往对主题起辅助作用,而在德彪西作品中,织体已经成为一个独立的实体,许多音响就是由变化多端的织体构成,织体已经作为音响的主要构成部分了。第二,织体本身所具有的表情意义极为丰富。一些具体织体音型具有再现客观自然的功能,如下例选自《大海》的第三乐章,由弦乐组中的小提琴、中提琴三声部演奏的这个两拍为单位的固定织体音型,利用音区、力度的大幅度差异,试图再现处于动态中的大海。

例 17:《大海》第三乐章



作曲家利用复杂的织体音响、变化的音色构成色彩缤纷的音响画面,表现作曲家对自然界的瞬间感受。在德彪西的《大海》、《意象集》、《夜曲》等管弦乐曲中,织体类型是他作品音响的重要构成部分。

总体来说,德彪西管弦乐作品中织体节奏非常快,织体类型多样。常见情况下,乐曲中织体变化与乐曲句法结构是紧紧相联系的,一个个乐节或乐句作为织体变化的结构基础。一个较为固定的音型常是由一个个织体“碎片”多次反复而构成,在同一个纵向面上,由多个不同的“碎片”叠置而成,这些不同类型的织体碎片组合在一起,构成一副完整的画面图案。

再如《意象集》中《伊比利亚》的第一乐章《街头巷尾》,这首乐曲主题材料直接源于西班牙民间舞曲,“不过这些乐曲的小标题只是暗示一种心境,而不是戏剧性的细节描绘”^①。第一乐章《街头巷尾》在展示西班牙节日风情和大自然景色中,各种类型的织体音型具有重要的烘托作用。在这首乐曲中,背景音型中常常是同一个纵向面上设置若干个不同表情意义的织体音型,这些音型同时参与乐曲音色的构建。下例是乐曲中同一个主题在不同处理中所运用的织体音型。

主题原型如下例,每次出现变化不大,但织体音型变化非常大。



第一次主题呈示时,具体织体音型如下:

两支Ob、两支Bsn

Flute 1

Vln、Vle

Flute 2

Cb

Bassoon

第二次主题出现时,织体音型如下:

① 杨民望.世界名曲欣赏—欧美篇[M].上海音乐出版社,1991年3月第一版:191.

三支Cl

Flute 1

Flute 2

Flute 3

第三次主题出现时，织体音型如下：

三支Bsn

Bassoon

Flute 1

Flute 2

Bassoon

第四次主题出现时，织体音型如下：

两支Ob、两支Bsn

Flute 1

Flute 2

Bassoon

第五次主题出现时，织体音型如下：

Flute 1

Flute 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Bassoon 3

第六次主题出现时，织体音型如下：

The musical score is written for six staves, each representing a different instrument or group of instruments. The staves are labeled as follows: 三支Fl (Three Flutes), 三支Cl (Three Clarinets), Vln (Violin), Vln II (Violin II), Vle (Viola), and Vc Pizz (Violoncello Pizzicato). The music is in 3/8 time. The 三支Fl staff shows a sequence of chords with some triplets. The 三支Cl staff features a triplet of eighth notes. The Vln and Vln II staves have more complex, moving lines. The Vle staff has a simpler, more rhythmic line. The Vc Pizz staff has a bass line with some triplets. The overall texture is complex and layered.

上面列出前六次主题材料的背景织体音型，从上面分析可见，随音乐的展开进行，织体音型越来越复杂，纵向面上叠合的织体音型数量逐渐增多，表情越来越丰富，在织体的整体布局上，织体是逐渐展开的，与音乐中的其他参数一起推动音乐的发展。音乐的流动进行就是在这些变化多端的织体音型上，做各种变化。除了以上所列之处以外，这首乐曲主题材料总共出现了 21 次之多，每一次主题材料的出现，其织体音型都不同，这首乐曲中种类繁多的织体音型为丰富音乐性格、塑造音乐形象提供重要的能源。每一次主题材料的出现总伴随不同的织体音型，而且这些织体音型在每一次主题材料出现时，织体音型的组合方式基本是固定不变的，变化往往发生在不同的主题材料变奏之间。在主题材料的内部运动进行中，织体音型常常保持不变。在这首乐曲中，织体音型是德彪西式音响的一个重要构成部分，这首乐曲中，织体变换多端，构成“织体的万花筒”，各种不同的织体音型纵向叠置，横向拼贴，每一个织体音型，正如上面例中所列，就是一个个短小的片段音型重复而成，这些不同的织体片段构成不同的音色点，而这些众多的色点组合在一起，构成了一幅幅音响画面，织体在流动，画面也在流动，体现了“印象派”的风格特征。

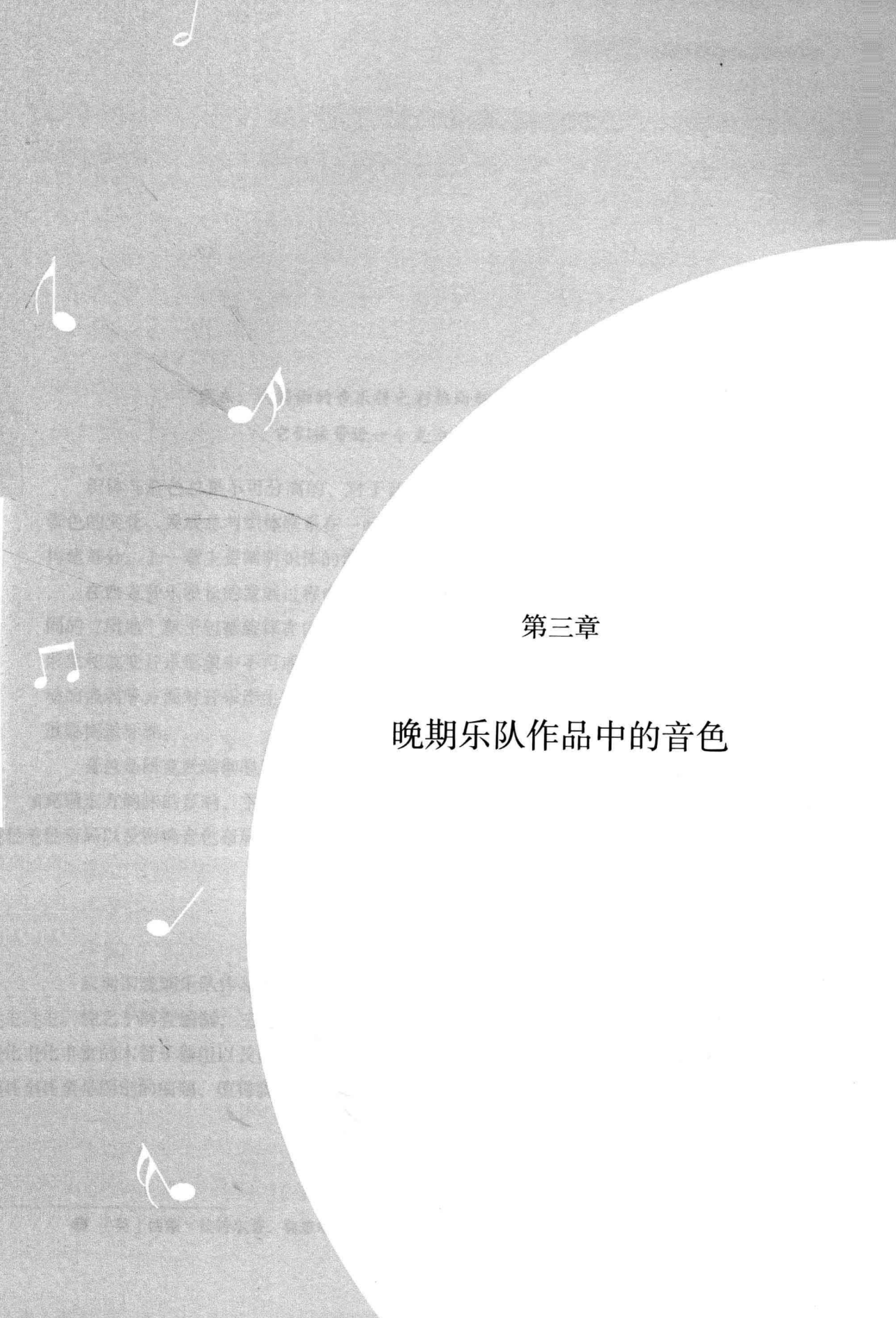
在《意象集》的其他四首乐曲中（《吉格》、《夜的芳香》、《节日的早晨》和《春的回旋曲》），这些无处不在的织体音型也始终是音乐表现重要的技术参数，为形象的刻画、情绪的表达提供重要的支持。再如《大海》的三个乐章、《夜曲》的三个乐章，片段性的织体重复构成一个较为完整的结构，不同的结构运用不同的织体片段音型，营造流动的音响

画面。

武满彻在其晚期乐队作品中,继承了德彪西乐队作品中的织体创作思维,也以细碎的、片段性的织体音型为主,但是他作品中的织体类型更多,而且更为细碎,一种片段呈示完毕后,一般不会多次重复,而是常常转瞬即逝,这些片段织体音型的存在,主要是为满足音色的变化。

对比两位作曲家的织体音型会发现,他们之间具有明显的传承关系,武满彻是在研究德彪西的织体音型基础上,结合自身创作美学和表现需要,突破德彪西织体音型的表现空间,创造了许多很有个性的织体音型,尤其是一些片段化的织体。两者都擅长创作织体音型,德彪西常常利用细碎织体音型的重复来满足结构的需求,而武满彻是更为自由灵活地运用这些织体音型。同时,因为表现需求,德彪西的很多织体音型具备描绘性或造型性,如《大海》、《夜曲》等,但在武满彻音乐中这类音型更为抽象、更为理性,很少表现人对自然和现实的直接感受,而是一种对宇宙、自然和生命的更为抽象的感悟。武满彻通过织体(音色、和声等)的变化,去体认、去感受生命律动。

武满彻这种织体处理有其典型的美学体征,在织体设计过程中,作曲家强调了虚与实的辩证关系。虚与实是构成艺术意境的重要的两个方面,以实带虚,以虚带实;实中有虚,虚中有实,创造韵味无穷的艺术境界。在这虚实境界中,武满彻重视音响中的“空”的因素,尤其在织体设计过程中,“空”是作曲家始终需要考虑的一个重要问题,分析乐谱中织体横向进行,我们很容易辨认这些问题——大量休止或者大量短小精致的短小织体音型充满着乐谱。“空”并非是纯粹的空无,而是艺术境界中的虚实要素重要体现。“空”了,灵气的产生就有了条件,尤其突出了东方审美中的崇尚空灵、崇尚闲寂,崇尚禅趣的意味。与此同时,“虚”与“实”的结合、“空”的大量运用,灵气的上升,势必会产生飞动的美感,产生充满宇宙生命力和节奏感的时间和空间,用音符写出了生命的飞动之美。



第三章

晚期乐队作品中的音色

“现在，武满彻的音乐将色彩推向新的舞台，和弦不再是主宰，
它们被带进一个更为广阔的世界。”^①

织体与音色总是不可分离的，对于音色来说，织体是一个与音色关联最密切的因素，音色的变化、发展总与织体联系在一起。从某种意义上说，织体本身就是音色一个重要的构建部分。上一章主要阐明织体的作用与表现形式，可以说是本章的序引。

在西方音乐漫长的发展过程中，音色逐步从音乐的次要元素变为主要元素，它通过不同的“质地”赋予包括旋律在内的一切织体因素以色彩和鲜活的个性特征，成为创造音乐形象和改变音乐形象中不可或缺的重要元素。音色通过音域的高低、织体密度的疏浓、振动的强弱等方面对音乐产生重要的影响。音色甚至成为识别一个作曲家流派、风格的一个重要衡量标准。

音色是研究武满彻晚期乐队作品最直观的研究对象，我们平常听到的那些迷离、朦胧、充满东方韵味的音响，主要是武满彻丰富多变的音色变化与发展的结果。本章将主要从音色布局以及影响音色布局的各个方面论述武满彻晚期乐队作品中音色的特点。

第一节 管弦乐的编制

武满彻晚期乐队作品以常见的三管编制为主，但具体写法上，却是以小型乐队写法为主。较之于两管编制，三管编制的乐器数量增多，调色板上母色也增多了，尤其是色彩变化丰富的木管乐器组以及色彩组和打击组。武满彻晚期乐队作品的乐队编制中有些常见的、甚至是固定的编制，值得我们仔细研究。

① [英] 西蒙·拉特爾著，莫難等譯. 远离家园——20 世纪管弦乐之旅的文字说明，普罗艺术：25.

一、色彩组、打击组常见编制以及组合

在武满彻晚期乐队作品中，色彩组和打击组的编制几乎是固定不变的，下面主要是列出最常见的一些色彩乐器和打击乐器。

色彩组：竖琴、钢片琴、钢琴。在武满彻晚期乐队作品的色彩组乐器编制中，几乎不变的是竖琴和钢片琴组成的“黄金搭档”，大部分情况下，武满彻喜欢同时运用两架竖琴。钢琴也是武满彻比较青睐的乐器，在《精灵之园》、《幻影》、《秋之弦》等乐曲中都运用了钢琴。在《梦/窗》中，还运用了吉他。另外，几乎每一首晚期乐队作品都会运用颤音琴、钟琴、管钟，作色彩性装饰。

打击组：吊钹、铙、大锣。在武满彻晚期乐队作品中，每一首乐曲都会固定地运用上述这些打击乐器。有时，同类乐器像吊钹、铙、大锣，武满彻一般会运用两到三个，但规格不同，如三个铙，武满彻会选用大、中、小三种不同规格的铙来运用，以求得色彩的变化。

另外，武满彻也青睐古钹的音色，在其大部分晚期乐队作品中，他都运用了这种特殊音色。在传统乐曲中，定音鼓是一个非常重要的打击乐器，在武满彻晚期乐队作品中，作曲家常把它与其他乐器结合，获得一种特殊的音色。如，Cymbals on Timpani，把钹放在定音鼓的面皮上。在乐曲《幻想诗》（*Fantasma/Cantos*）、《幻影》（*Visions*）、《秋之弦》都运用了这种做法。另外，传统乐曲中的定音鼓常常具有某种动力性、功能性，常用于确立、巩固作品的调性，或者在高潮时获得某种动力。在武满彻的晚期作品中，乐曲常常不需要特别强调功能性、动力性，所以，即便是在局部高潮时，也很少运用定音鼓来推动高潮，而常运用吊钹、大锣的渐强式颤音来推动。除此之外，武满彻还偶尔运用马林巴、低音鼓、钢鼓等乐器。

综上所述，武满彻非常重视色彩组和打击组的色彩性作用，它们为营造空灵、缥缈式的音响创造了条件。

二、弦乐组的常见编制以及组合

在武满彻晚期乐队作品的编制中，弦乐队仍然是我们研究的重点。在弦乐队五组声部中，从高到低，提琴的数量呈均匀递减趋势。如16把第一小提琴，14把第二小提琴，12把中提琴，10把大提琴，8把低音提琴；或14把第一小提琴，12把第二小提琴，10把中提琴，8把大提琴，6把低音提琴；这种数量均匀递减的弦乐队是武满彻晚期乐队最常见的编制。同时，弦乐队的内部组合呈现出更为丰富的变化。

在五部弦乐组中，每组常细分为两个声部，这十个声部构成了弦乐组的基础性声部。在这十个基础性声部中，作曲家根据表现的需要，常常再次细分，有时甚至一把提琴就构成一个声部，声部变得更复杂，这种做法已经成为武满彻乐队作品的一个典型特征了。如在乐曲《精灵之园》中，共有八把大提琴，第一到第四大提琴构成四个独立的声部，第五到第八大提琴组成第五个声部。

第二节 音色叠加

在武满彻晚期乐队作品中，音色丰富多变的一个重要途径就是他大量运用局部叠加技术。局部叠加是一种在局部改变音色，增加音色层次感的有效技术手段。音色局部叠加和削减，可以造成音色的渐趋复杂或者简单，甚至还造成线条幅度的扩展或者缩减。

常见的处理办法是，在原来主题材料的某个点或某个面上同节奏（偶尔节奏不同）叠加上与主题材料具有相同音名的、不同音色的材料，使音色发生变化。在局部叠加色调过程中，因为表现需要，武满彻常会同时叠加多种不同的色彩，使在同一个色点上，融入了多种不同的色彩，形成生动多彩的音色。这样，作品始终在不同音色之间循环进行，音色处在动态变化之中。

根据被重叠材料的多少，我们可以将之分为三种音色叠加方式。

第一种 点状叠加

这种叠加方式主要是在原有材料基础上选取一个点，在这个音点上叠入其他音色，众多不同音色融合形成一个复杂色彩的“点”。这种手段与中国绘画中的“点染”技法相似。“点染”是中国画的技法术语，没骨写意花鸟中常用的表现方法，指不勾勒形状，用笔先点一种颜色，再在笔尖上，点上另外一种颜色，两种颜色自然渗透，使色彩有无穷的变化。对于音乐也是一样的道理，在某个色点上叠入另外的色彩，不同音质、不同色彩感的多种乐器的音色混合、渗透，形成不同的音色感受。

点状叠加的分析谱例见拉页中第三章谱例1《秋之弦》

在弦乐背景基础上，独奏中提琴演奏主题第一句，在主题材料基础，点状叠入其他不同色彩：第一个长音A音，同度叠入中音长笛的音色，pp力度演奏，两种音色融合性强，但听觉上，还是以中提琴的音色为主，因为中音长笛力度是渐弱式的，而中提琴是渐强式的。两种中音乐器的中音区音色构成二重混合音色。其后四个音是乐曲的基本动机，独奏，纯音色，无任何叠加声部。但需要注意的是，因为演奏法的不同，这四个音也有色彩微差，前三个音是正常演奏，最后一个音为泛音奏法，音色、力度都不同。紧随其后的四个音，作曲家增加了色点重叠的可能性，开始两个音为A和C音，在独奏中提琴音色的基础上重叠了其他三种不同的音色——加强弱音器的圆号、竖琴和颤音琴，因为力度布局的不同：独奏中提琴的力度标记为mf，而圆号为ppp，竖琴和颤音琴都是pp，即使叠入三种不同的乐器，但不会扰乱独奏声部的清晰。第三个音F音，泛音演奏，仅仅点状叠入钢片琴的音色，构成二重混合音色，而钢片琴晶莹透明的音色感与弦乐的泛音音色十分吻合，最后一个音 $\flat A$ 泛音独奏。

研究这个主题片段的九个音，作曲家在点状叠加这一技术上可为精心经营，叠加多少

声部，叠加多少音，用什么力度叠加，叠加的音色与母体音色之间融合程度如何等，仔细研究这短短九个音的音色布局，我们就能回答上述的问题。独奏开始的第一个音由中音长笛声部染色，第八个音由钢片琴声部染色；中间部分以纯音色为主，但在第六个音上，突然叠入三种不同的音色，音色的丰富程度达到最高，最后又回归纯音色。可见，这里的音色布局是有章可循的，类似与传统音乐中呈示、展开和再现的布局，开始是音色呈示、后音色展开、最后音色再现。点状叠加的新音色与母体色之间融合性如何，两者结合在一起，是强调它们之间的融合性还是离散性，分析谱例《秋之弦》（谱例见拉页中第三章谱例1《秋之弦》），结合其力度布局，不难发现作曲家在努力强调多种音色之间的融合性，把音色最接近的乐器组合在一起，如第一个音以及第八个音的音色处理，从而可见作曲家的细致精细的技术表现。

第二种 块状叠加

这可能是武满彻局部叠加技术中，最为常见的技术了。这种叠加方式主要是在原有材料基础上，横向上选取一个“块状”材料（这个“块”常由四—六个音构成），在这个“块状”材料上进行不同色彩的叠加，众多不同音色融合形成一个复杂色彩的“块”。在第二章的织体思维研究中，我把这种大量存在的、重叠主题片段材料的织体单独做为一个织体类型来研究，与这种织体类型相对应，作曲家喜欢在音色母体自由灵活地叠加块状片段，这个块状片段因素的叠加改变了乐曲原来的音色。

块状叠加的分析谱例见拉页中第三章谱例2《幻想诗》

谱例前四小节主要运用长音持续和弦织体，同时点缀一些对位化片段织体。第五、第六小节力度变化幅度大，伴随力度的变化，音色点状叠加、块状叠加，在不同的点上进入、在不同点上收束，造成丰富的音色变化。在谱例的第八小节中，前三个音首先在第四、第三和第二圆号声部重叠，以点状叠加为主，第四、第三圆号声部点状叠加，重叠独奏声部的一个音并持续，第二圆号叠加两个音，三支圆号分层叠加主题材料，构成二重混合音色，这里把一个材料分成若干个声部，音色转接的做法是武满彻局部音色叠加的一种独特的处理办法，他强调每一个出音点的音色^①。紧接其后的六个三连音节奏的音，音色更复杂，首先竖琴完全重叠六个音；其次第一长笛变化重叠后五个音；第一、第二小号叠加前面三个音，但采取材料分割，音色转接的办法，两个小号各重叠两个音。后三个音叠入了钟琴的音色，这样一来，这九个音可以分为三个小的截断，每一个三音组的截断，其音色处理都是不同。

在乐曲的第九小节中，独奏声部的六个音，作曲家也进行复杂的音色处理：竖琴完全重叠独奏声部的六个音；颤音琴重复独奏声部的后四个音；音色变化最丰富的处理来自于

① 关于“材料分割，音色转接”，在本章第三节将有详细的论述。

木管组的“材料分割，音色转接”，把主题材料六个音切割开，分为六个声部：低音单簧管、第二单簧管、第一单簧管、英国管、第二双簧管、第一双簧管，每个声部演奏一个音并持续，强调每一个音的出音点，同时纵横合一。这里，每一个微观的音符上都有不同的音色处理，音色始终处于一种流动变化的状态中。

第三种 线状叠加

这种叠加方式主要是在原有材料基础上，横向上选取一个“线状”材料，在这个“线状”材料上进行不同色彩的叠加，众多不同音色融合形成一个复杂色彩的“线”。线状叠加以较大面积的线条叠加（一般叠加一个乐节或乐句），强调一种较为稳定的混合音色。

线状叠加的分析谱例见拉页中第三章谱例3《梦之时》。

谱例中，弦乐中的第一、第二小提琴演奏主题材料，开始以带状旋律的形式出现，中间第二小节运用了块状叠加技术，叠加第二小节最后三个音，从第三小节后面三个音开始，一支长笛两支单簧管完全重叠小提琴声部。在一个以母体音色为基础的材料上，较大面积叠色的做法在武满彻的乐队作品中，其实并不多见，这种做法容易使音色处于相对“静止”的状态，而对于武满彻而言，“静止”而无变化的音色是不符合其创作美学观念的。另外，关于线状叠加技术还可以参见谱例《幻想诗》第48—49小节。

音乐发展到20世纪，作为决定传统音乐结构的“调性”和“主题”都出现巨大的变化——调性解体，传统意义上的“主题”构成因素出现“叛逆”。作曲家必然会去找寻新的能够替代传统结构力的因素，这样在传统音乐中位居次要地位的一些技术参数，如力度、音区、音色等逐渐获得作曲家的青睐。在这些因素中，音色的作用很大，音色的频繁叠加推动音乐的发展，使音乐在获得色彩变化的同时，也获得了一种结构的力量。

从以上分析可见，在武满彻乐队作品中，局部音色叠加是一项重要的技术，它对主题材料进行局部染色，改变局部的色调，使音乐获得丰富的色彩变化。频繁变化的音色推动了音乐的发展，成为武满彻音乐向前发展的一个重要的推动力。

第三节 音响的“底色”

如果作品的音色、织体、节奏等始终处于变化的“动”中，没有“静”的因素来控制的话，作品容易给听众产生纷乱感觉。静态的因素，常依靠音响的“底色”来布局，它能让听众注意力集中在较为稳定的背景环境中，同时也为音色的发展留有充分的空间和余地。所以，作曲家在创作音响的过程中，总会仔细考虑音响的“底色”布局。

音乐的创作过程与美术的创作过程有许多相似之处。传统绘画中，有许多技法涉及多种色彩的叠加问题，在色彩重叠过程中，总有一种色彩是作为“原色”或“底色”。如传

统绘画中的“罩染”是先铺底色，后罩色的技法，它可以根据不同的底色和罩色，使二者相得益彰，产生鲜明、厚重、复杂、丰富的色彩效果。音乐创作过程与绘画中的“罩染”有相似点，作曲家在创作构成中，也会设计音响的“底色”，然后在“底色”基础上，叠入其他因素的色彩。在武满彻晚期乐队作品中，他非常重视音响的“底色”，创作出许多个性鲜明、意境深远的背景。武满彻晚期乐队作品中引子部分的写法可以最明显地彰显作曲家处理“底色”材料的一些共性，所以，我们分析引子材料，就能快速地了解武满彻“底色”材料的许多特点。

分析谱例见拉页中第三章谱例4《秋之弦》。

谱例《秋之弦》引子部分的前5小节（引子总共7小节）。

引子的7小节材料音色丰富多变，产生多种多样瞬间流动的音色斑点。首先，研究乐曲中处于动态变化中的“音色”，随后研究“静”的因素，也即“底色”。

这个引子部分，音色呈示、展开过程中具有以下几个特点。

1. 同一和弦素材存在着多种表达法。如第三小节 a. 柱式（圆号演奏）铜管组；b. 分解（竖琴滑奏）；c. 颤音（长笛、单簧管、弦乐组）；d. 泛音（弦乐组）。这四种叠加在一起，形成了多变且流动的音色。

2. 主动机音型分割为三音加二音等，在不同的音点上出音，在不同的音点上叠加，同时横向思维纵向化，横纵一体，音色多变。

3. 音色布局中的动力呈示。这里主题动机 I（见例5）出现了五次，每次的配器都有所不同，音色呈示过程中动力呈渐强趋势。

例 5



第一次：两支长笛，两支双簧管，竖琴，钢片琴

第二次：两支长笛，两支双簧管，单簧管，马林巴

第三次：两支长笛，单簧管，小号，竖琴，颤音琴。

配器上开始运用点描技术，把四音动机分割，变成 $2 + 2$ （长笛，中音长笛）的两部分转接；或一乐器奏三个音，另一个乐器奏四个音，叠加在一起（两支小号）——“材料分割，音色转接”技术。所谓“材料分割，音色转接”就是指：对一个较为完整的材料而言，作曲家首先运用一种较为统一的音色陈述这个材料，并在此基础上，把这个材料分割成若干更小的组成部分，并运用其他的音色来重叠，这样在一个统一的音色基础上，每一个小的组成部分的音色都处于流动变化中。举例说明，一个6个音的材料，在大提琴上演奏，但在第二、第三个音上叠入竖琴的音色、在第三和第四个音上叠入钢片琴音色、在第

四到第六个音上叠入双簧管的音色，在第五和第六音上叠入单簧管音色。这样，其他的叠加声部都只是演奏这个统一材料的一部分材料。每一个音点上音色都在转接变化，形成了这样的格局：

单簧管——
双簧管——
钢片琴——
竖琴——
大提琴——

在武满彻乐队作品中，这种局部的音色布局是多种多样的，这种技术运用得非常广泛。

第四次：三支长笛，单簧管，竖琴，钢片琴。动机分割的技术种类增多，可以从第一个音加入切割，也可以从第二个音开始等。

第五次：三支长笛，三支单簧管，三支大管，两支圆号，竖琴，颤音琴。动机增至五个音构成，切割的可能性增多（见例6），使用的乐器增多，复合音色更丰富；同时增加对位化的旋律音型，音色的动力增至最高。

例 6

五音动机原型 Alto Fl Fl I, II Cl I Cl II, B Cl

Fag I, II Horn I, II Hp Vib

前两次动机音型开始呈示，力度基本等同，音色的力度变化微弱。从第三次动机型开始，音色的动力逐渐增强。

音色“动态”变化越大，音响的“底色”作用也需越大。从以上的分析可见，作曲家非常重视音色的独特表现力，大力强调了音乐中音色的“动态”变化，重视音色瞬间的张力和色彩并使音色始终处于流动中，推动音乐的发展。例5的音色的统一性主要由下面因素保持：圆号声部相对统一的和声声部和弦乐组中泛音的持续。在上谱例中，不管其他声部如何变化，圆号四声部总是以一种相对统一的音色和力度贯穿始终——利用阻塞音，同时力度上强后即弱的特殊处理等赋予四声部圆号统一的作用，如上例中第二、第三、第四和第五小节，圆号总是“如约而至”，相同的音色处理，相同的力度布局使音乐在音色变换多端情况下，保持统一的因素。同时，弦乐组泛音音色的持续也提供了较为统一的背景音色，从第三小节开始，弦乐泛音首先出现在大提琴声部，后转至小提琴声部、贝司声部，泛音

音色一直持续着,起到背景底色作用。除此之外,对于这首乐曲而言,泛音作用不仅仅是作为底色,还预示着泛音在独奏中提琴的重要作用,在这首乐曲中,独奏声部的泛音独具匠心,使本来音乐幽暗的中提琴,展现出了光怪陆离的色彩。

武满彻乐队作品引子写法有许多共性,具体分析(谱例见拉页中第三章谱例7《我听到水梦》)。

第一,利用色彩性或打击性乐器的音色开始乐曲,从第一竖琴的增五度音程开始,随后颤音琴(也就是打击乐声部)、圆号依次在同一高度上重叠增五度音程,形成三重复合音色。第二,多运用色彩型乐器的琶音。第三,常运用木管乐器的低音区和弦。第四,叠入弦乐泛音。从谱例还可看出,引子部分往往是和声性的陈述,色彩型的呈示,多用弱力度。这里,弦乐组泛音所营造的背景构成了引子的底色,同时也预示了在该曲中弦乐泛音的重要作用。引子中的底色强调的是一种色彩,营造的是一种氛围,这种色彩和氛围也为全曲奠定了音响的“底色”。

除了论述引子材料中作为全曲“底色”材料以外,在乐曲呈示和展开过程中也存在一些常见的能够承担乐曲“底色”的材料,这些材料常常由某种较为固定的织体担当(可联系第二章关于织体思维的内容),尤其是持续的长音和弦织体担当,如:《梦/窗》第11—18小节,弦乐泛音持续音型构成背景音型,这个泛音音型成为这部分音响的“底色”,它由12音和弦构成,在这个底色上,木管组、色彩组演奏基本四音动机——D、E、A、 $\flat$ B。再如《幻想诗》第一部分基本都是建立在弦乐长音持续和弦上,弦乐长音持续和弦也构成了这一部分的“底色”。

第四节 音色的“蒙太奇”

蒙太奇是法语 montage 的音译,原为建筑术语,意为“构成”,“装配”等。1926年,苏联电影学家普多夫金把“蒙太奇”借用到电影领域。蒙太奇最初意思为镜头组接,后来蒙太奇概念的外延和内涵都发生变化。我国电影美学家王志敏认为:蒙太奇是通过对人的视听注意机制的模拟或补充,来设计的电影作品的叙事达意的小单位构成大单位及整部电影的结构原则。蒙太奇的功能主要有:分解和选择、整合和组接、引导和创造(创造时间、创造空间、创造节奏、创造思想)^①。

武满彻晚期乐队作品中,作曲家常将若干个联系不大的材料直接连接在一起,这些不同的材料,差异主要体现在:不同类型的织体、不同的音区、不同的音色设计等等,这些差异很大的织体、音色无需任何过渡性材料,直接拼贴在一起的做法就类似与影视中的蒙太奇技术,直接切换,把不同时空、不同风格、不同质地的材料直接连接,瞬间改变音

① 鲁涛著.影视语言[M].西安:陕西人民美术出版社,2004:84.

色。在第二章织体思维研究中,已经论述了传统作曲思维中,织体变化总与结构联系在一起,一个乐段往往运用一种相对统一的织体音型;反之,一个统一的织体音型往往会封闭一个结构(常是乐段结构)。在晚期乐队作品中,武满彻突破传统思维,在一个呈示性乐句的内部,可以随时变更织体音型,变更音色配置。这样,一个乐句内部就可以容纳几个不同甚至差异巨大的音色,音色切换可能性增多。(分析谱例见拉页中第三章谱例8《精灵之国》)

从织体角度看,六小节都可归为带状旋律织体(谱例只列出五小节)。从音色角度看结构,六小节明显可分为三个乐节,每两小节一个乐节,每个乐节之内音色布局不同:第一个乐节,主要由木管和弦乐构成的带状旋律织体;第二个乐节,木管、铜管构成的带状旋律织体;第三个乐节,主要由木管和弦乐构成的带状旋律织体。传统乐曲的开始,常以呈示性陈述方式为主,而在呈示性陈述方式中,织体一般较为稳定,很少发生变化,而在这首乐曲的六小节乐句中,音色按三部性原则进行布局的:呈示、对比和再现。而在再现中,织体是有变化的,弦乐改为颤音演奏,音乐的动力性加强。三个不同的音色成分之间,依靠“蒙太奇”技术进行连接,从木管与弦乐的混合音色中切换到管乐的混合音色,再从管乐的混合音色切换到木管与弦乐的混合音色。音色变化两次,而在第一个乐节中,虽然都是在木管与弦乐之间转换,但因为音区和力度的大幅度变化,在这两小节中,音色也出现明显的变化。

第三章拉页谱例9《秋之弦》(见拉页),选自乐曲中部(三声中部)的第二部分,第1小节是第二部分的引入部分,这同一和弦有多种演奏法:柱式和弦(竖琴、钢片琴演奏),颤音、震音演奏(颤音琴声部,也就是谱例的第一打击乐声部、小提琴声部),引出独奏声部。这一乐句开始部分借用乐曲动机I材料,后在动机II上展开(关于动机I、II,可以参看本章最后一节)。乐句第2小节木管组上的背景和声音型源于乐曲第41小节音型(中部开始)。第4小节运用动机II材料开始展开,长笛声部材料源于独奏,但节奏变化。此乐句配器上借鉴乐曲第36、37小节配器法,弦乐组引入新的16分音符,其具有融合多种材料作用。之后(谱例中没有引用),弦乐组颤音演奏主要的和声声部,同时叠加独奏声部部分音。

谱例9《秋之弦》(谱例见拉页中第三章《秋之弦》)中四小节由多种织体音型、多种音色构成,几乎每小节音色都不同。第1小节:引入部分,色彩性乐器(竖琴、钢片琴)、打击组乐器(颤音琴、钟琴,也就是上谱例第二打击乐声部)、弦乐组,三组乐器演奏,这小节由三个和弦构成:第一个大小三和弦、后两个为带有附加音的结构循环调式和弦,音色是混合音色。第2小节独奏声部独奏,无背景和声,以中提琴的纯音色演奏。第3小节的前半部分突然插入木管组和圆号构成的背景音型,这音型由五个音的带状旋律构成,后半部也是由木管组和圆号构成的背景音型,不过叠入了弦乐组和声。第4小节和声与第三小节后半部分相同,音色仅由弦乐组构成,木管、铜管组休止;后半部分和声改为动力性呈示,由颤音演奏,并加入竖琴的琶音,音色发生变化。弦乐组继续由颤音演奏和声,便

在中提琴声部中抽出一把中提琴演奏音型化的流动音型，这流动音型起到黏合上面各个颤音声部的作用，同时，低音提琴声部运用了拨奏的音色。可见，第5、6小节的音色与第四小节又有许多的不同点，音色切换了。

从以上分析可知，这短短的六小节中，音色多次切换，从混合音色——纯音色——管乐的混合音色——弦乐管乐的混合音色——弦乐纯音色——弦乐与色彩、打击乐构成的混合音色——弦乐与木管、铜管、色彩打击乐构成混合音色，几乎每小节之间都运用了音色的“蒙太奇”的技术，获得新颖的音色对比，推动音乐的运动发展。

在武满彻晚期乐队作品中，音乐的陈述方式与传统音乐有很大的不同，传统音乐的陈述方式主要有：呈示性陈述方式和中间展开性陈述方式。呈示性的陈述方式常强调材料的相似性和统一性，和声简单，结构方整。中间展开性的陈述方式强调结构的细碎性，和声的动力性，结构的非方整性等。而武满彻晚期乐队作品的陈述方式常强调着一种展衍式的流体进行，这种流体进行随音乐的流动自由洒脱地向前进行。这种流体进行式的音乐进行不强调材料的统一性，不强调音乐发展中的严格进行逻辑，这样，必然导致连接进行中“蒙太奇”切换技术的大量使用。这种切换既可以发生在类似于传统呈示性的结构部位，也可以发生在类似于传统结构的展开部位，可以随着音乐流体式进行，不受传统创作思维模式的束缚和干扰。在蒙太奇式的切换过程中，音色的变换最为丰富多彩，如不同音质的纯音色之间转换、不同组合的混合音色之间的转换、不同乐器组音色之间的转换等，变幻莫测、色彩纷呈，是武满彻式音响的显著特点之一。

第五节 多彩的出音法

在武满彻晚期乐队作品中，他非常重视出音法对音色的渲染作用。同一个音符，运用同一个乐器演奏，可以有不同的出音法，如铜管的小号，可以正常演奏，还可以加弱音器演奏，两者音色差异很大；而弱音器又可以分为多种，加不同的弱音器，其音色又不同。这些种类繁多的出音法已经变成乐曲中重要的色彩性表现手段。在五大类乐器组中，每类乐器组的每一个乐器几乎都有若干种不同的出音法，每一种出音法都能呈示一种个性鲜明的音色，不同乐器组内各乐器不同的出音法还可以互相结合在一起形成多种多样的音色，如弦乐组小提琴的泛音、颤音与色彩组的竖琴的琶音结合，或弦乐组内中提琴的震音与打击组内颤音琴的颤音结合等等，结合的可能性无穷尽，组合而成的音色也是无穷尽的。

在五组乐器组内，弦乐组内乐器出音法的可能性最多，音色变化的可能性也最多，同时，还可以自由组合，促使音色改变。常见的出音法如下：正常演奏、泛音演奏、拨奏、近指板演奏、近码演奏、滑奏、加弱音器演奏、颤音演奏、震音演奏、弓杆击弦、巴托克拨弦等。这些不同的出音法之间常常自由灵活地组合在一起，常见组合有：泛音与颤音结合、泛音



与震音结合、泛音与近码演奏结合、泛音与近指板演奏结合、泛音与滑奏结合、泛音与加弱音器演奏结合、泛音与拨奏结合、震音与颤音结合、震音与加弱音器演奏结合、近指板演奏与颤音演奏结合、近码演奏与震音演奏结合等。还有三种不同出音法结合、四种不同出音法结合等，音色变化非常多。

第三章拉页谱例 10《梦 / 窗》(见拉页)中的弦乐组中织体音型复杂,音色变化丰富,织体、音色频繁切换。这首乐曲编制独特,运用了两组弦乐队:左弦乐队和右弦乐队。在第 7 小节中(下例第 1 小节),右弦乐队的中提琴两个声部泛音演奏,大提琴声部、低音提琴泛音演奏与震音演奏法结合。左弦乐队处理与右弦乐队处理基本相同。只是,在左弦乐队小提琴声部,第 7 小节最后一拍颤音演奏。第 8 小节(也就是下例第 2 小节)织体变化更丰富,多达九种织体音型同时叠置,乐曲中更多的出音法同时结合:泛音与实音相结合,靠指板演奏与震音演奏结合,震音与颤音结合等等。第九小节织体音型的种类减少,仅仅运用震音和泛音两种出音法的结合。从总体上看,弦乐队可以分为多个不同的音响层次,但通过所有织体音型、所有不同出音法同时结合获得的,常常是复杂而又色彩丰富的整体音响效果,从听觉角度几乎分辨不出各声部织体音型以及个性鲜明的出音法。可见,这段音乐更多是从总体音响层面上去思考的,而不是仅仅只是从细部角度思考。但是,要想获得这种色彩丰富、层次复杂的音响体必须从各个细部去找寻能够改变音色的具体做法,而利用不同的出音法获得不同音色的做法能够给音响带来许多新颖的音色效果。

例 11:《幻影》I

The musical score for Example 11, 'Phantom' I, is written for a string ensemble. It includes parts for Violin I 1, Violin I 2, Violin II 1, Violin II 2, Viola I, Violoncello I, and Double Bass I. The score is in 4/4 time and features a complex texture with various playing techniques and dynamic markings.

- Violin I 1:** Starts with a tremolo (mf) and a harmonic (c.s.). Later, it plays a harmonic (s.p.) and a tremolo (p.o.).
- Violin I 2:** Plays a tremolo (p.o.).
- Violin II 1:** Plays a tremolo (s.s.s.p.) and a harmonic (p.o.).
- Violin II 2:** Plays a tremolo (pp) and a harmonic (c.s., p.o.).
- Viola I:** Plays a tremolo (pp) and a harmonic (s.p.).
- Violoncello I:** Plays a tremolo (ppp) and a harmonic (s.p.).
- Double Bass I:** Plays a tremolo (ppp).

例 11 是乐曲的引子部分，仔细研究弦乐队的每一个声部的每一次出音法，就能了解作曲家细致敏感的音色感悟能力。第一小提琴：第二小节利用泛音、震音演奏法并与附加的弱音器结合获得复杂音响；在第三小节中，第一小提琴开始的瞬间运用泛音与靠码演奏结合，之后立即恢复正常演奏部位，利用瞬间靠码演奏获得短暂的音色变化，第四小节恢复正常演奏。第二小提琴中，不同的出音法获得细腻的音色变化；高声部（第 1—7 提琴演奏）首先利用靠码演奏与泛音结合，并利用力度的戏剧性变化获得音色变化；到第三小节恢复正常位置演奏，音色微变，后又再现靠码演奏，高声部主要是利用演奏部位的不同求得音色变化。低声部（第 8—14 提琴演奏）附加弱音器与泛音结合，第三小节突然转为震音演奏，两拍后又恢复成正常演奏，这里低声部音色变化主要是运用震音演奏以求得音色变化。从上面分析可见，细部出音法的变化微观改变了音乐的音色，使音乐音色的层次感更强，变化更丰富。

木管组乐器常见的出音法有：泛音演奏、颤音演奏、震音演奏。铜管乐器出音法种类常见的有：利用震音演奏或者依靠不同的弱音器改变音色。

如《幻想诗》第一小节第一双簧管声部利用木管的泛音演奏 G 音。另外，又如《远方的呼唤》第 44—45 小节，木管、铜管都运用滚吹（Flutt）演奏；同时，铜管组的小号、长号附加了弱音器，音色突变。

从以上分析可见，这些色彩性的出音法改变了音乐色彩，推动了音乐的发展，是武满彻晚期乐队作品重要的技术现象。武满彻晚期作品音乐进行的动力除了和声所具有内动力以外，一些推动音乐进行的外动力因素也很重要。同一个素材，在和声不变的情况下，想获得丰富的音色以及发展动力，可以通过不同的出音法。它可推动音乐发展，使音乐在“静”的和声背景中，获得“动”的色彩效果。不同的出音法结合音型化的和声共同构成了动力化的背景声部，使背景声部变化多样，色彩纷呈，这些甚至变成武满彻技术标志之一。通过研究这些变化多端的出音法，我们可以了解作曲家丰富多彩而又细腻的音色感。

第六节 高点或高潮的音色处理

在传统音乐作品中，高点音或高潮的处理是有其规律可寻的。一首乐曲中，往往有一个最高潮点，这个最高潮点常常在乐曲的黄金分割点的部位上。传统音乐中，高潮的准备常是悄悄地潜入的，紧张度逐渐增长，当乐曲的紧迫感和紧张度达到一个顶点时候，高潮到来了，音乐充满张力；这个准备高潮和高潮达到的过程是音乐最主要的技术之一。高潮达到后，保持高潮又是至为重要的，保持则可以形成高潮区而不再是一般意义上的高潮点，这是交响乐的长呼吸和交响乐矛盾冲突最有特征的技术之一。在充分地形成高潮区而达到

饱和之后,乐曲进入高潮的下降部分,它可以是逐渐式的,也可以是突然式的。

武满彻常见的高点音或高潮的处理办法是:常以乐句为单位,每一个乐句都会安排一个高潮点,作曲家把乐曲的最高潮部位所具有的动力和紧张度分散开来,分散到每一个细部结构中去。这样,在乐句的某个部位——头部、腹部或尾部都会安排一个力度较强、速度较快、音响饱满、全奏或类全奏这样一个细部结构。它持续时间非常短,匆匆而来匆匆而去,多数情况下,它是无准备式的、瞬间到达高潮,瞬间消失。基于这样一种情况,在一个较大的结构部分中(如乐段结构),总会有若干个高潮点,这些高潮以点状分散开来。所以,作曲家在音色布局中必须考虑如何安排配器、如何利用音色的动力、如何布局音色的层次感和音色的结构力等这样问题。

以《远方的呼唤》第一乐段为例,该乐段由四个长的乐句构成,每一个乐句都有一个明显的高潮点。

第一乐句(第10—17小节):高潮点在此乐句的中间部分——在乐句的第四小节后半部分。前三小节织体主要是对题性的片段织体、长音持续和弦织体,背景音型主要由木管与弦乐演奏。第11小节后半部分运用武满彻经常使用的中低音区的持续和弦;第12小节织体相对简单,木管与弦乐构成背景声部,竖琴与长号演奏对题型的片段织体,增加流动性,力度弱,织体单纯,为第四小节高潮点出现做准备。第13小节是此乐句的最高潮点,织体复杂多变,尤其是木管组乐器的多织体对置、多种出音法等。弦乐组长音和弦持续,铜管组四只圆号、一只小号也演奏持续的长音和弦。第13小节木管组色彩丰富:震音叠入独奏声部片段材料,同时插入双簧管、单簧管主题动机式的织体片段。另外,色彩组和打击组叠入独奏声部片段型材料,音色突然变得丰富。第14小节,力度瞬间变弱,木管组只剩下三支木管,弦乐声部力度突然从 f 转到 p ,并立即休止。把高潮点的第四小节与其前后小节联系在一起,我们很容易发现,第四小节的高潮的引入几乎是无准备的,高潮后也无余波,强调了一种戏剧性的音色对比和力度对比。

第二乐句(第20—25小节)(注:第一乐句和第二乐句之间有两小节的过渡):高潮点也在此乐句的中间部分——在乐句的第三、第四小节。与第一乐句不同,这一乐句有两次高潮:第一次在第三小节后半部分,第二次在第四小节前半部分,两次高点前后紧随,因为有铜管全部介入,第二次高点比第一次高点更辉煌。第20小节木管组内部音色转换,长笛运用震音出音,同时,弦乐组休止,主动机材料贯穿木管组和色彩组。第21小节,叠入弦乐材料,同一个材料运用不同的出音法:弦乐中部分声部拨奏,部分声部正常演奏,部分声部靠码演奏,部分声部正常演奏,同时,弦乐组与部分木管组音色重叠。第22小节中,独奏声部到达最高点音后,一直持续,力度逐渐增强。高音区的木管突然休止,低音区的木管与低音区弦乐重叠,引出高音区的木管。但在木管声部中,七个声部是渐次到达高点音的:第1、第3长笛与第1、第2双簧管首先达到各个的高点,其次英国管、第1、

第2单簧管到达各个的高点，最后是短笛和第3单簧管到达各个的高点音。同时，木管声部中，节奏也不尽相同，也有三个不同的节奏。与木管声部相对应，弦乐群高音声部节奏也不同，低音区演奏震音增加动力。第一次高潮时，铜管组力度渐强，但没有达到铜管组的最高点，为第二次高潮的到来准备时机。第23小节，在木管、弦乐高音声部保持的情况下，铜管组所有的声部用 ff 力度演奏新的和声，达到了这个乐句的最高潮。与此同时，木管组、弦乐组的中低音区和声改变，与铜管组和声重叠，并运用 fff 的力度推动至最高潮。色彩和打击组的定音鼓与吊镲，它们渐强式颤音增加了音乐的动力，推动音乐的发展。

第三乐句（第27—35小节）：第三乐句的高潮设计在乐曲的尾部，即乐句最后一小节。乐曲的第32、33小节是独奏声部，无任何背景支持。第34小节木管和弦乐组奏相同的对题织体音型，无铜管声部，第35小节进入高潮点，弦乐组和木管组进入高潮点，内声部运用震音音型，同时铜管组全部进入，推动高潮。

第四乐句（第36—43小节）：高潮也设计在乐曲的尾部，乐句的倒数第二小节。主要利用木管和弦乐的音型化织体，同时，色彩组的竖琴以及打击组的颤音琴、管钟、钟琴以及吊镲的震音等，而铜管的推动作用却并不大。

从以上分析可见，因为独特的高潮点的设计，必然影响乐曲音色的设计和布局。通过对上述一个比较完整的结构——第一个乐段的各个不同高潮部分的分析，可以了解武满彻晚期乐队作品高潮点的音色布局的一些基本特点：高潮之前的部分与高潮点部分的连接常常是无准备的；高潮部分延续时间十分短暂，常是木管组和弦乐组联系在一起推动高潮；两组乐器的内声部常是动力性呈示——运用震音演奏或颤音演奏，强调内声部的动力；木管组和弦乐组在推动高潮的瞬间，多声部之间的节奏常是交错在一起的；铜管组乐器不一定每次都参加到高潮点的音响中来，少数情况下运用全部铜管组乐器；同时，大量运用色彩组和打击组乐器，尤其是竖琴、钢片琴、颤音琴等乐器；高潮点到达后，持续时间短，常大量采用休止等手段并置性进入另外一个音色差异大的音响中去。

比较高潮点前、后的音色差异，可以看出高潮前后音色以“清淡”为主，音色变化小；而高潮点上，力度变化大，音色以“浓墨重彩”为主，织体音型复杂，多种织体音型纵向叠置，节奏交错，多运用色彩型的出音法等。从较为平稳进行突然进入高潮点处，常常是靠拼贴技术，把两种差异巨大的事件连接在一起，构成一整体。

另外，还可以参见第一章《武满彻晚期乐队作品的和声思维研究》的例12。如果单独分析独奏声部本身，我们很难从这个声部本身找寻到高潮点的线索，高潮的设计不是通过独奏声部本身而来，而是作曲家通过背景声部的内在动力而获得的。

第一乐句：高潮点设计在乐句的尾部（最后一小节），在前面5小节中，主要织体源于弦乐组的长音持续和声织体，弦乐组的织体非常统一，在武满彻其他作品中，这种弦乐组织体的统一性是不多见的。另外，木管与色彩组还有对位性的片段织体，这些片段性织

体主要是点缀性的色彩填充作用。第6小节中,织体慢慢复杂起来,加入木管低音区的和声,同时色彩、打击组主题材料片段的重叠织体增多,最重要的推动力来源于弦乐组的震音式的织体,这一小节后半部分弦乐组声部的出音法突然改为震音出音法,这种出音法不仅增加了音乐的色彩性,同时增加了音乐进行的动力,为高潮点的到来做好准备。最后一小节高潮点音色布局为:木管组、弦乐组几乎全奏,铜管声部仅仅运用了两支圆号,色彩、打击组运用了最常运用的三件乐器:竖琴、钢片琴、颤音琴的和声。音色上的新颖来自:音区上的巨大对比,前面木管、弦乐组和声都是低音区的和声,高潮点处突然转到高音区和声;力度的巨大对比,前面都是集中在P的力度,高潮点突然转到f的力度,弦乐组转到ff的力度;弦乐组重新运用泛音,ff力度演奏,音色变化;前面所有小节木管组的使用都是点缀性的,高潮点上基本全部运用木管乐器组的色彩和声。连接部分的高潮(第14小节)设计与第一句相似,木管组部分声部先用低音区的和声,突然转到高音区和声,基本全奏;弦乐组和声由泛音演奏转到实音演奏;铜管组突然运用三支小号;同时力度从P转到f。

第二乐句高潮点同样设计在乐句的尾部,高潮点前木管声部主要织体为:对题性片段织体、低音区和声,高潮点织体转到高音区和声。弦乐组在高潮点之前主要是带状旋律织体、长音持续和声织体,同时利用颤音或震音改变音色,增加动力;高潮点弦乐出音法全部改变为震音,并利用f的力度推动。铜管组三支小号、三支长号构成和声,并运用强力度推动。高潮点之后,木管休止,弦乐组力度突降,并改为正常演奏法。

第三乐句中,作曲家设计了两处高潮点,一处在中部,一处尾部。第一处高潮点在乐句的第四小节。在乐句的第二第三小节中,木管、铜管、色彩、打击四组乐器组全部休止,弦乐组演奏低音区持续和声。在第四小节的高潮点中,突然插入这四组乐器组的声部,木管基本全奏,强力度演奏和声以及对位性的片段织体音型;铜管组三支小号、三支长号构成和声,并运用强力度推动。色彩组、打击组的竖琴、钢片琴、颤音琴、钟琴演奏对位性的片段织体音型;弦乐组突然改变出音法,颤音演奏和声,音区突然提高,强力度演奏。最后处的高潮处理方式同前面的处理方式,高潮点前木管休止,高潮点处木管组突然进入,弦乐组突然改变出音法等。这一乐句的高潮处理办法最具戏剧性:在两处高潮点处理中,强调了音色的强烈对比,弦乐组和声是音响的底色,在高潮点之前,木管、铜管、色彩、打击四组乐器组休止,在高潮点处,突然撞入四组乐器组的和声、织体音型等等,高潮点后四组乐器组立即再次休止,音色变化丰富,戏剧性强。

可见,在高潮点前后,武满彻主要是通过对各乐器组进行不同的处理而获得丰富的音色:

弦乐组常常作为音响的底色,在高潮点以及其前后一般只在出音法、音区上、力度等

上作很小的变动。

在高潮点前后,他最喜欢运用木管组的低音区和声,并以弱力度持续。而在高潮点处时,木管组基本全奏,少量的声部演奏对题型音型或主题片段材料织体音型,音响饱满,色彩丰富。

铜管组在高潮点时,作曲家常运用它们强力度演奏持续和声,并快速转换力度;高潮点前后一般休止。

色彩组、打击组最常运用的乐器包括竖琴、钢片琴、颤音琴、钟琴。在高潮点中以及前后,它们演奏和声或对题性织体。

在武满彻晚期乐队作品中,高潮点十分多见,为作曲家乐队作品的一种常见现象。在处理高潮点过程中,武满彻强调了一种强烈对比,这种对比为音乐的呈示和发展带来巨大的动力和变幻莫测的色彩性。

第七节 音色节奏

音色节奏特指音色变化的频率。乐曲音色节奏的合理安排,与乐曲的结构、音乐的进行方式以及配器布局密切相关。在传统的以呈示性陈述方式为主的结构中,乐曲常保持在一个相对统一的音色范围内,音色变化不大。在传统的以中间展开性陈述方式为主的结构中,结构细碎化,和声变化迅速,与这些结构特征相对应的音色节奏必然加快。武满彻晚期乐队作品的结构思维与传统结构思维有许多不同,在其晚期乐队作品的呈示过程中,音色节奏也是很快的。

在武满彻晚期乐队作品中,运用局部重叠,逐层叠加等导致音色发生微量变化的情况是最常见的,再加上大量运用的休止符,这些都使音色在纯音色与混合音色之间以及不同构造的混合音色之间循环间插。可见,在武满彻晚期乐队作品中,音色节奏非常快,一幅幅色彩鲜艳的画面随着它的变化呈示眼前。

以《幻影》I第17—50小节为例,该部分隶属于乐曲的中段,主材料主要由两个四音组构成,后面的音乐主要是这两个四音组的发展,在音乐发展过程中,音色的直接对置成为这首乐曲发展主要手段之一。表一列出了音色变化发展的轨迹:

表 一

小节	材 料	音 色 布 局
第17—18小节	两个四音组	木管组为主, 铜管的四支圆号、色彩打击组的竖琴、钢片琴、颤音琴
第19小节	一个四音组	弦乐组
第20—21小节	两个四音组	木管组为主, 铜管的四支圆号、色彩打击组的竖琴、钢片琴、颤音琴、钟琴弦乐组演奏背景和声
第22—24小节	插入多个新材料:	第22小节主要木管与铜管低声部和声; 第23小节主要弦乐组震音演奏和弦, 竖琴琶音音型; 第24小节主要弦乐长音持续和声, 木管音型点缀
第25小节	一个四音组	铜管组
第26小节	引子材料为主	铜管组演奏和声; 弦乐泛音、长笛、第二竖琴、钢琴演奏引子材料; 第三双簧管、第一竖琴、颤音琴演奏对题性的片段织体
第27小节	一个四音组、引子材料	铜管演奏四音组材料; 第一长笛、第一单簧管演奏引子材料
第28小节	一个四音组	木管组、第一圆号、色彩组的钢琴、打击组的颤音琴、钟琴演奏四音组。其他铜管和竖琴演奏和声
第29小节	一个四音组	四音组: 木管组的三支长笛、两支单簧管、两支大管; 一支圆号; 竖琴、颤音琴局部重叠; 小提琴。和声声部: 中提琴和大提琴演奏
第30—31小节	插入多个新材料(材料类似于22—24小节)	主要材料开始由第三单簧管、低音小号、第二竖琴以及颤音琴演奏; 后转接到长笛、钢片琴、小号以及第一竖琴。弦乐泛音演奏和声声部
第32小节	一个四音组	四音组由木管和小提琴演奏; 和声声部: 大管、色彩组打击组以及中提琴、大提琴、低音提琴
第33小节	一个四音组、对题型的织体音型	四音组由三支双簧管、两支大管、两支圆号、三支小号演奏。对题型织体音型由钢片琴、第一竖琴、弦乐组打击组点描织体音型演奏
第34小节	一个四音组	四音组由三支长笛、三支单簧管、两架竖琴、颤音琴、钟琴以及弦乐组的泛音演奏。和声由三支双簧管、两支圆号、三支小号演奏
第35—36小节	插入新材料	木管中低音和声、色彩组打击组的和声等
第37小节	一个四音组	木管组的三支单簧管、三支大管; 铜管组的两支圆号、两支长号; 弦乐组的中提琴、大提琴、低音提琴演奏的低音区四音组
第38小节	插入新材料	铜管组基本休止。每个乐器组都演奏新的音型
第39小节	两个不同节奏的四音组纵向叠置。	第一个四音组: 三支长笛、三支单簧管、钢片琴、颤音琴、钢片琴、第二小提琴。第二个纵向叠置的四音组: 小号、三支长号、钢琴、第一小提琴
第40小节	两个不同节奏的四音组纵向叠置	第一个四音组: 三支长笛、三支单簧管、钢琴、钟琴、第一小提琴。第二个纵向叠置的四音组: 三支双簧管、三支小号、钢片琴、颤音琴、第二小提琴。和声声部: 铜管组、小号、三支长号、中提琴、大提琴
第41小节	一个四音组	两支长笛、一支单簧管局部叠加、四支圆号
第42小节	一个四音组	四音组由钢片琴、钟琴、第一小提琴泛音演奏。和声声部: 两支长笛、一支单簧管、四支圆号以及大提琴、低音提琴的泛音和声
第43小节	插入新材料	第一长笛奏对题性织体音型。和声由大提琴、低音提琴的泛音演奏
第44小节	一个四音组	四音组: 两支长笛、一支双簧管、两支单簧管、钢片琴、颤音琴局部叠加、第一小提琴。和声声部: 两支大管、四支圆号、中提琴、大提琴
第45—50小节	新的材料, 为再现做准备	新材料: 第一小号、第一小提琴、后局部叠加单簧管、双簧管等。和声声部: 第二提琴、中提琴、大提琴和低音提琴

从表一分析可见,四音组的主材料是音乐呈示、发展的基础,在发展的过程中,为避免单调,前后六次插入新的材料。在上述28小节(除了最后六小节过渡部分)四音动机材料的呈示发展中,四音组在不同时间内共出现了18次(不包括同时出现,纵向叠置的两个四音组),四音组的每一次出现,音色配置都不尽相同。表一中,两个四音组直接对置的情况有八次,对置过程中,不仅仅是和声改变,音色布局也发生大的变化,音色差异显著,如第一次音色对置(第19小节与第20小节之间):第19小节四音组的音色配置是以木管组为主,铜管的四支圆号、色彩、打击组的竖琴、钢片琴、颤音琴,无弦乐组演奏。而在第20小节中,只有弦乐组演奏四音组。两小节之间音色差异非常大,第19小节的四音组以四个乐器组的混合音色呈示,而第20小节仅有弦乐组的纯音色呈示。再以第27、28、29三小节为例,每相邻两小节之间,音色都处于直接对置状态。第27小节中,含有两种材料:铜管组演奏四音组材料,而第一长笛、第一单簧管演奏引子材料,铜管音色为基本音色。第28小节中,四音组材料由木管组、第一圆号以及色彩组的钢琴、打击组的颤音琴、钟琴演奏;其他铜管和竖琴演奏背景和声,木管组混合音色为基本音色。第29小节中,四音组材料由木管组的三支长笛、两支单簧管、两支大管;铜管组的一支圆号;竖琴、颤音琴局部重叠以及小提琴声部;和声声部:中提琴和大提琴演奏,基本音色为木管与弦乐的混合音色。通过对以上三小节分析可知,三小节基本音色差异很大:铜管组、木管组、木管组与弦乐组。音色的布局以及音色变化频率成为音乐创作的一个十分重要的问题,它既是音乐的色彩问题也是音乐发展的动力问题,在音色直接对置中,音色节奏加快,音乐发展的动力也就加快了。

在武满彻晚期乐队作品中,像表一中那样,不同的音色直接对置在一起,快速变换音色节奏的情况并不是武满彻晚期作品中最常见的现象。在他晚期乐队作品中,音色变化虽然也是很快,但是这种快速变化不是通过直接音色对置这种方式达到的,而常常是在同样的混合音色中,快速改变混合音色的某些构成成分,或者音响体的某个微观音色的构成部分,从而导致音色逐步变化。所以,这种变化不是突变式的,而是渐变式的,在“旧”的音响体中逐渐插入新的色彩,利用新旧不同音色的混合产生新的音色;同时,新、旧音色的构成比例不同,产生的新音色的效果也不同。这种由不同色彩、不同构成比例的音响体混合在一起使音色变化的可能性非常多,同时变化的频率也非常高。武满彻就是主要通过这样渐变的方式使音色始终处于动荡的变化中。另外一种常见情况就是,纯音色的大量间插式的运用,这种间插式的运用使音色变化加剧,音色节奏加快,使乐曲的色彩常变常新。

再以《远方的呼唤》的中部为例(第44—52小节),整体分析了解其音色的变化轨迹。

第44—48小节类似乐曲的第一乐句,独奏声部运用固定音型统一这六小节的部分。虽有固定音型构成统一因素,但是音色始终在渐变中。第44与第45音色区别在:第44小节主要是木管和弦乐构成的混合音色,但在第45小节中,变为木管组、铜管组、色彩组、



打击组、弦乐组五组共存的混合音色中,尤其是铜管组的“集体出演”。第46小节,木管组、铜管组、色彩组集体“失语”,只剩下大提琴、低音提琴的纯音色了,音色巨变。第47小节中,木管组的三支长笛、两支双簧管、三支单簧管;铜管组的两支圆号、两支长号以及全部弦乐组。第48小节中,在第47小节基础上,加入一支小号,力度从pp变为f,音色微变。第49小节,材料变化,木管组由高音区乐器转到低音区乐器演奏三连音的“蠕动”音型,弦乐组也演奏三连音“蠕动”音型,并运用震音出音法,小提琴、中提琴、大提琴靠码演奏。从材料、音色布局、出音法等方面看,第49小节的音色与第48小节音色直接对置。第50、第51两小节与第49小节的音色布局基本相同,只是力度变化而已。但到第52小节,木管组突然插入高音区木管乐器:三支长笛、三支单簧管;铜管组乐器:两支圆号、三支小号、两支长号、一支大号、还有色彩性乐器钢片琴等,弦乐组乐器正常演奏。可见,第52小节与第51小节音色直接对置,音色差异大。

从以上分析来看,音色基本是处于变化中,这种变化有渐变式的、对置式的,音色节奏快速。第44与第45小节为渐变式的音色变化;第45与第46小节以及第46与第47小节为音色对置,音色变化较大,变化来源于第46小节的大部分乐器的休止;第47与第48小节为渐变式的音色变化;第48与第49小节音色对置;第49、第50以及第51小节三小节之间音色几乎没有变化,是相对“静止”式的音色设计;但第51小节与第52小节音色对置。可见,上例音色节奏快,音色渐变式与音色对置式是音色变化的主要方式。

《精灵之园》的第1—32小节为乐曲的呈示部分,该部分呈示三种不同材料。通过分析此部分,了解作曲家在呈示新材料过程中音色节奏的变化情况。

第一个材料的呈示(第1—6小节):音色直接两次直接对置,其他都是渐进式的音色变化。第1—2小节之间,音色渐进式变化,同是带状旋律织体,但是配置不完全相同,表现为前四音由木管组的一支长笛、一支双簧管以及三支单簧管与弦乐组的四把提琴、四把大提琴演奏。后五个音由木管组的一支双簧管、两支单簧管以及两支大管与弦乐组的28把小提琴、10把中提琴、八把大提琴演奏。同时因为音区、力度等不同,导致音色不同,但是前后两者配置都是在木管和弦乐组内变化,音色变化是渐进式的。第2小节与第3小节之间音色变化是对置式的,织体仍然是带状旋律,但配置有大的变化:木管组的第2、第3支长笛,两支大管以及四支圆号,弦乐组休止。第3与第4小节之间音色变化不大,音色保持统一基调的前提下,利用钢片琴、竖琴、小提琴对题性片段织体来局部染色,从而在统一的总体色调中获得局部色差的变化。同理,第4与第5小节色彩对置,第5与第6小节音色基本统一,只是局部色彩染色。可见,第一个材料呈示过程中,音色基本处于变化中,只是变化的程度不同,以渐进式的变化为主,间插对置式的音色对比为辅。

第二个材料的呈示(第8—19小节):音色变化幅度不大,第一次呈示(第8—14小节)过程中,音色几乎没有变化,以“静止”状态为主,运用色彩组、打击组以及弦乐组

配置,其中,弦乐组全部运用泛音演奏。第15—16小节为过渡小节,音色对置,弦乐组以实音以及颤音演奏,加入木管组的和声。第17—19小节中,音色保持在一个统一色彩基调中:木管组高音区和声、弦乐组泛音、震音演奏和声,两支单簧管以及色彩组、打击组演奏第二个主题材料。可见,第二个主题材料呈现是以统一的音色为主,较之第一次呈现,第二次呈现加入和声背景,音色变化。

第三个材料的呈现(第20—31小节):总共12小节的呈现中,以两小节为单位,音色渐变。音色总共变化五次。第20—21小节,主题材料呈现,音色配置为:主题材料由第一长笛、第一双簧管、三支单簧管、第一大管演奏;和声由第三单簧管、钢片琴、竖琴、颤音琴以及四把中提琴、六把大提琴演奏泛音和声。第22—23小节,音色配置中,保持木管声部基本配置,但加入了铜管声部,弦乐声部休止。三支铜管组乐器加入改变了音色,音色以木管与铜管的重叠为主,音色是渐变式的变化。第24—25小节,音色对置,以铜管组与弦乐组音色重叠为主,木管组全部休止,更多的铜管组乐器以及弦乐组演奏主题材料。第26—27小节,音色对置,音色以木管组和弦乐组以及铜管组混合为主,更多的弦乐演奏主题材料,10支木管演奏主题材料,同时铜管乐器减少为三支长号演奏主题材料。第28—29小节,音色渐变,弦乐组休止,铜管组改为四支圆号演奏主题材料,木管组乐器减少为仅有四支木管演奏主题材料。第30—31小节,音色对置,木管与弦乐音色重叠。

从上面的分析可知,三种材料在呈现过程中,音色的推动作用显著,音色节奏快速,变化的方式以渐变式为主。音色以混合音色为主,在混合音色的变更中,保持其中某乐器的音色,变更另外某个乐器组或休止某个乐器组,使组合的成分改变而导致音色改变;或保持混合音色,利用其他乐器组声部局部染色,微观上改变音色。如最后一个材料的呈现过程中,主题材料音色的几次变化:第一次基本音色为木管组混合音色、第二次基本音色为木管与铜管的混合音色、第三次基本音色为铜管与弦乐的混合音色,第四次基本音色为木管、铜管和弦乐的混合音色、第五次基本音色为木管与铜管的混合音色、第六次基本音色为木管和弦乐的混合音色。每一次变化过程,总是保持部分“旧”音色:使其在音色变化过程中,即保持音色的统一因素又有对比因素。表二详细列出了第三个材料呈现过程中每一次音色布局中的异同,从而可以看出作曲家的音色布局思维以及音色节奏是如何改变的。

表 二

次数	基本音色	音色的统一因素	对比因素
第一次	木管组混合音色		
第二次	木管与铜管的混合音色	木管	铜管
第三次	铜管与弦乐的混合音色	铜管	弦乐
第四次	木管、铜管和弦乐的混合音色	铜管和弦乐	木管
第五次	木管与铜管的混合音色	木管与铜管	弦乐
第六次	木管和弦乐的混合音色	木管	弦乐

以上的三个例子，分别隶属于乐曲的不同结构部位，通过分析可知，在武满彻晚期乐队作品中，音色节奏非常快。这种快速变化的音色配置，不仅仅体现在乐曲的展开部分，同时也体现在乐曲的呈示部分。乐曲音色变化方式主要有渐变式和对置式，渐变式变化方式更为多见，在乐曲的中间部分或展开部分中，武满彻也会使用对置式的音色转换方式。渐变式转换方式往往存在着一个相同色彩层的音响体，作为音响的基本色调。在这个基础上，武满彻变动其他色彩音响体，从而产生不同色彩体的纵向叠置。对置式音色转换方式中，多个异质音响体横向直接拼贴，对话般传递，造成横向色彩的对比变化。对比音响体常见转换手段有：同乐器组的不同乐器构成的音响体之间转换、不同乐器组构成的音响体之间转换、不同构成成分的多组乐器构成音响体之间转换。

可见，在武满彻晚期乐队作品中，音色节奏快速变化成为其音乐呈示、发展重要的动力源，它与其他一些技术参数如和声、织体、结构在一起，共同为音乐的呈示发展服务，成为营造特定意境、创造丰富多彩音色画面的重要手段。

第八节 音色整体布局以及音色的结构力研究

音色的对比与统一始终是配器中一个终极性的问题，无数作曲家总在为获得管弦乐丰富多彩的音色变化而努力终生，但是，管弦乐色彩变化的可能性是无穷尽的，很难找到一种程式化的或者“一劳永逸”的配器法则，不同作曲家在处理音色布局过程中，总有隶属于自己独特的处理办法。在音色布局过程中，结构布局、材料呈示发展对比等参数与音色变化发展紧密联系在一起，要想了解作曲家如何从全局角度设计音色这个参数，必须仔细分析不同结构部位以及不同材料演变。

在现代音乐中，结构的并置对比常依靠音色、织体。乐曲的句与句、段与段以及乐章之间的对比都可依靠音色、织体的变化来塑造不同的音乐形象。在不同声部横向的衔接上，作曲家频繁采用切换和分割等技术手段，使音乐的点、线更加利落分明；另外，作曲家常强调无声结构的使用，如利用休止对结构切割等。这些技术手段都是为了强调音色的对置，而这种对置可以封闭一个结构，这样，音色就具有某种结构的作用。

在武满彻晚期乐队作品中，音色成为体现其乐曲结构的重要载体，它具有较为明显的结构力量，与曲式结构力量融合在一起，共同推动音乐呈示、发展。

不同的乐曲整体布局会有所不同，每首乐曲的结构以及材料都会有差异，为研究这个问题，笔者选出一首完整的乐曲进行研究——1989年创作的中提琴与乐队作品《秋之弦》无疑是最佳选择。首先，这首作品音色的变化可以说是笔者分析的所有乐曲中变化最丰富的；其次，该曲的一些典型的音色处理办法，如“材料分割、音色转接”、泛音出音法等具有独特的表现力，它们与音色节奏、音色结构力都有很大关联；再次，该曲体现出武满

彻晚期乐队作品的一些技术共性。

分析的具体步骤：首先，分析该曲的各个主题材料以及全曲结构、各个段落之间的连接过渡、分析每一个段落典型的音色处理办法。其次，在此基础上，整合这些信息，揭示宏观布局规律、了解该曲的结构与织体、音色之间存在的内在关联以及乐曲整体音色布局规律。

下面是乐曲《秋之弦》整体分析。

呈示部第一乐段

一、引子（第 1—7 小节）

关于引子部分的分析，可参见本章的第三节例 5 的分析。这里主题动机 I 出现了五次，每次的配器都有所不同，音色中动力呈渐强趋势。

尤其是音色发展过程中，为了获得丰富音色，作曲家逐渐增加动机分割的次数，逐渐增加切割的可能性以及使用的乐器，复合音色更丰富，音色的动力增至最高。下例是动机第五次出现时音色配置。

表三列出了这 7 小节的音色布局。

表 三

结构		引子（第1—7小节）						
参数		1	2	3	4	5	6	7
器乐布局	木管组	双簧管组、大管组奏四音和弦	双簧管组、大管组奏新的四音和弦，单簧管琶音；低音单簧管、低音提琴奏长音持续B音	双簧管组休息，长笛组、单簧管组奏震音，音级互换，引出后面的主题动机型	在震音的“呼唤”下，长笛组、双簧管组共四支管奏四音主题动机型，单簧管组奏震音后休息	长笛组、双簧管组、单簧管共五支管奏第二个四音主题动机型	长笛组两支管奏第三个四音动机型，但分割演奏，一支单簧管奏完全四音动机型	长笛组三管、单簧管组两管、铜管组n两管分割演奏第五个动机型；单簧管一支奏完全的第五个动机型
	铜管组	四支圆号和木管组同度叠置，PP力度，与木管组力度均衡	四支圆号奏新的四音和弦，强奏后即弱。Tm铜管组奏新的低音A音	四支圆号奏新的四音和弦，即强奏后即弱。首次加入两把小号奏长音G、B音	四支圆号奏新的四音和弦，强奏后即弱	四支圆号，两把长号奏第二个四音和弦，强奏后即弱	一支小号奏完全的四音动机型，另两支只奏动机的部分音。四支圆号，两把长号奏第三个四音和弦，弱奏	小号、长号奏和弦。两支圆号奏第五个（五个音构成）的四个音

续表

器乐布局	色彩打击组	锣、大锣，强调出音点，色彩性	竖琴 I 奏琶音，竖琴 II 奏低音 B、A 音。马林巴奏琶音，吊镲轻击极具色彩表现力	竖琴滑奏和弦。竖琴 II、钢片琴奏四音主题同度叠加。马林巴奏单音，强调出音点	钢片琴奏第二个四音主题动机型，同度叠加。马林巴奏第二个主题动机型，同度叠加	竖琴 I、颤音琴奏完全第三个四音动机；竖琴 II、钢片琴奏完全第四个四音动机，颤音琴奏完全第三个四音动机	竖琴 I 奏完全的第五个动机型，颤音琴奏完全的第五个动机型
	弦乐组		弦乐加强弱音器。中提琴、低音提琴加强弱音器奏颤音持续低音 B、A 音	第二小提琴、中提琴震音演奏和弦，音级互换；大提琴用泛音方式奏和弦中两音	加入第一小提琴，泛音方式奏和弦中长音 G 音，第二小提琴、中提琴震音演奏和弦，音级互换	第一小提琴，泛音方式奏第二个四音主题动机型的前后两个音。前他弦乐奏其平行音程	第一小提琴实音奏新的带有主题性的材料，与主动机形成对比；其他乐器奏长音和弦
配器特点		1. 强调复合音色。2. 强调繁多、复杂的出音点。3. 复杂多变的节奏为配器复杂化提供许多可能性。4. 强调同一个材料不同的出音法。5. 材料分割，音色转换法。6. 同一材料中抽出部分单音，构成新的线条或音色层。7. 强调弦乐的不同种泛音和管乐的不同种弱音器所造成的音色对比。8. 音响的底色所具有的统一作用					
和声		和弦音的构建与和声的不同排列对造成“东方化”的音响具有极大的作用。这首乐曲和声主要特点是：纵向上强调了相邻音级，往往上下二度三和弦的同时叠置；横线上，以主动机八个音构成一个音列，成为和声基本素材					

二、第一乐句（第 8—12 小节）

从主题动机 I 材料开始，四音动机呈示中，首先是常规演奏，后运用泛音，获得音色上的对比和变化，同时其他乐器组单音或双音点描式地叠加和点缀，运用音色局部叠加技术。第一乐句第三小节（也即第 10 小节），木管组、铜管组、色彩组主要呈示四音动机材料，模仿独奏声部的材料，配器上四音动机 I 每一个音点的发出的音色都有变化，逐渐进入，强调每一个音的独立音色，第一个音出完后，立即保持，在保持过程中，其他乐器声部进入第二个音，依次类推，这样每一个声部演奏动机中的部分音，且各声部音基本不一样，但声部合在一起，构成完整的动机；同时三组乐器叠加在一起，获得极其丰富的音色效果，材料上纵横合一。

从材料角度，这一句其他声部中隐含着全曲中最重要的动机材料 II。配器上也运用了材料分割，音色转接法。随着音乐的展开，它逐渐获得主导地位，第一段第四句（第 20—23 小节）和整个第二段（第 30—40 小节）都是在动机材料 II 上展开。下例为动机 II 材料。

例 12



三、第二乐句（第 12—16 小节）

第二乐句主材料仍为主动机 I。材料布局和配器布局上与第一句基本相同：引入新的对题性材料（实为主动机 I 的倒影），用不同的音色叠置：打击组和色彩组钢片琴的高音区音色与小提琴的泛音音色混合。弦乐组用特殊演奏法——靠近指板奏（靠指板演奏）演奏背景和弦，获得新的色彩。同时和弦有三种呈示方式：竖琴的琶音和弦、中提琴的泛音和弦、钢片琴、中提琴、低音提琴演奏柱式和弦。乐句的第三小节配器思维与第一乐句第二小节基本相同，就是其他声部点描式地演奏旋律声部的部分音，从旋律中抽出新的旋律型，运用了三组乐器：木管组、铜管组、色彩组中的部分乐器来演奏。

第 15、16 小节再次出现动机 II 材料（圆号演奏）。这一乐句基本织体音型为弦乐组和木管组低音区的持续长音和弦。

第一句第二句力度、情绪布局基本相同，开始为弱，后渐强但立即又变弱，第一句力度变化比第二句大。两句都引入动机 II。两个乐句的高潮都设置在乐句的尾部。

四、第三乐句（第 17—21 小节）

第三乐句材料仍为主动机 I。独奏声部用三连音呈示，配器上，独奏材料分割给不同声部，运用转接技术。在其他声部中，既有独奏材料，也有和声材料，材料之间横向拼贴。

弦乐组基本运用颤音演奏法，对力度推动起重要作用。第 18 小节材料与第 6 小节材料有近似之处，旋律声部被分割成两部分，仅为和声与旋律。第 19 小节加入对题性材料，与第七小节小提琴声部有近似之处，这个对题性材料在木管组、铜管组、色彩组和打击组都有呈示。第 20 小节独奏声部呈示主动机 II，这是主动机 II 第一次在旋律声部独立陈述，竖琴、单簧管、大管模仿主动机 II 材料，第 21 小节配器上最大改变是，弦乐组不再演奏和声声部，改为主要在铜管组（小号、长号）和木管组演奏和声声部。

这一乐句配器布局较为均衡，主导织体仍为弦乐组的长音持续和弦，其他组乐器仍演奏对位性的片段织体，增加音乐动力和音色丰富性。木管组、铜管组以及色彩组与独奏声部同时演奏主动机材料 I，音色局部重叠。但是，在重叠过程中，木管组、铜管组的不同声部重叠主材料的不同部分，其中也运用材料分割，音色转接法则，如第 17 小节第一大管的前四个音重叠独奏声部，后三个音转变成背景和声声部，后面六个音转到其他木管声部——单簧管、双簧管、长笛，利用木管组丰富音色逐步重叠独奏声部，使混合音色始终

处于变化中,不同的音点上其音色不同。

在乐句高潮点的设计上,与前两句明显不同,第三句的高潮点设计在乐句的头部,利用木管组、铜管组、色彩组音色局部重叠,以及弦乐组的渐强式的震音增加进行动力而达到。

五、第四乐句(第22—28小节)

在第22小节主动机Ⅱ在木管组、铜管组、色彩组三组乐器中演奏,第23小节有小的展开,独奏使用特殊演奏法——靠近琴码拉奏,打击组中的吊钹和大锣弱奏,模仿“沙沙”声,富有表现力。

第24小节材料改为主动机Ⅰ,有再现意味——再现主动机Ⅰ、动机Ⅱ以及引子中其他材料,可见这一句是综合性乐句。第25小节的和声声部是一个非常重要的材料,它在后面的音乐中多次出现。非旋律声部中一个重要的现象是,提前出现旋律声部材料,之后旋律声部模仿它。配器上,独奏旋律声部材料在其他五组乐器中叠加,多数情况下,三组乐器组叠加。叠加过程中,在不同声部同一材料往往先后出现,如后一声部从第二个或第三个音开始重叠、合流,力度上呈渐强趋势。

这一乐句开始音色节奏较快,几乎每一小节音色都在变化。第22小节由动机材料Ⅱ过渡,音色配置为:长笛、圆号、竖琴三种不同的音色演奏同一个材料;第23小节由打击组乐器演奏震音,模仿自然界音响,音色表现力强;第24小节仅是独奏声部,纯音色呈示。第25—26小节音色对置,突然插入木管组、弦乐组的和声,弦乐组运用了大量色彩性表现手段,如加弱音器、颤音演奏,第一小提琴声部运用了泛音等。第26小节延续第25小节和声,但是,织体运用了主题片段材料构成的音型织体,在不同的色点上重叠不同的音色,这一小节音色变化组最丰富。第27—28小节,弦乐组全部运用持续和弦织体,并运用震音出音法。第27小节在大管、圆号、竖琴声部中,引入对位性片段织体,材料源于主动机Ⅱ;第28小节,织体运用了主题片段材料构成的音型织体,长笛、单簧管、竖琴、颤音琴重叠独奏声部的材料,音色构成成分发展,色彩丰富。可见,在保持相同的弦乐织体情况下,其他组乐器运用不同的织体,不同的声部,混合成的音色差异很大:第27小节运用了对位性片段织体,第28小节运用了主题片段材料构成的音型织体,音色配置不同。

六、连接部分(第29—30小节)

连接部分材料源于第25小节,这个过渡连接材料构成了全曲中几乎所有连接部分,30小节出现第2小节材料音型。

呈示部第二乐段

一、第一乐句（第30—32小节）

第一乐句材料运用了新的材料，但却不是全曲中重要的材料。第31小节中竖琴、单簧管、长笛演奏六连音背景和弦，其材料源于乐曲第2小节琶音和弦——两个增三和弦的连续。这里运用了三种处理法则呈示这个和弦：1. 竖琴滑奏，2. 竖琴分奏，3. 单簧管、长笛把和弦六个音分割，变成4+4，重叠两个音。第32小节背景音型中出现另外一个对题性质的六个音的材料，连续五度上行，这种和声在后面中部多次出现。配器处理方式，六个音六个声部，依次出现，叠加在一起，共三组乐器参与叠加——木管组的三支长笛三支单簧管，钢琴以及颤音琴。

第一乐句背景仍然由弦乐声部的持续和弦构成，只是第2—3小节弦乐运用了震音演奏法而已。这三小节音色差异大：在弦乐统一织体音型前提下，第一小节的第一单簧管、竖琴演奏了主题片段材料构成的音型织体，第二小节第三小节作曲家运用了对位性的片段织体。从和声角度，第二小节运用了两个增三和弦的叠置，由竖琴与两支单簧管、两支长笛演奏；第三小节运用了五度结构和弦，三支长笛三支单簧管，色彩组的钢琴以及打击组的颤音琴。背景和声不同，音色配置不同，导致两小节的音色不同。

二、第二乐句（第33—35小节）

第二乐句的独奏声部是在动机Ⅱ上展开的，动机材料出现四次，开始两次仅和声支持，后两次都叠加了动机材料。叠加动机材料时，配器设置不同，第二小节第一次叠加：双簧管、竖琴、钢片琴和颤音琴；第三小节第二次叠加：小号、竖琴。背景和声声部配置也在变化：前一小节以木管组、铜管组为主，运用武满彻常见的低音区管乐和声；后一小节主要为弦乐声部。织体除了长音和弦织体外，就是主题片段材料构成的音型织体，依靠不同声部的局部叠色改变音色。

三、第三乐句（第36—38小节）

第三乐句材料仍在动机Ⅱ上展开。在色彩组乐器竖琴中插入动机Ⅰ材料，大提琴中的16分音符的三连音为动机Ⅰ材料的变奏，它起黏合着多种音型的作用，使其更统一。弦乐组主要背景音型改为二度颤音演奏的和声。第37小节这个乐段小高潮点，四种材料全部出现：主题动机Ⅰ、主题动机Ⅱ（在不同声部模仿）、第二段第一乐句新动机音型（旋律声部）、背景和声。同时旋律声部与小提琴声部材料同源，节奏相异。

背景和声仍然由弦乐组演奏，但是处于变化中。第一小节，由弦乐组动态型和声演奏，同时第二单簧管、两支圆号以及颤音琴叠色。第二小节弦乐织体保持，同时木管组演奏相



同的和声声部，这样，木管组与弦乐组一起构成背景和声。第三小节，弦乐声部继续演奏长音持续和声，但是，不再运用颤音演奏，改为正常演奏。同时铜管组与弦乐组一起演奏和声，木管组运用材料分割、音色转接法则，重叠独奏声部的五个音，每一个声部重叠五个音的部分音，并快速转接到其他声部。可见，短短的两个小节乐曲中，背景和声音色处于变化中：第一小节：主要弦乐奏背景和声，第二小节改为弦乐与木管混合音色，第三小节再次改为弦乐与铜管混合音色，同时改变了弦乐演奏法。

四、连接部分（第 39—40 小节）

连接部分使用动机材料Ⅱ。在弦乐声部的持续和声背景之上，木管组的单簧管、大管演奏动机材料Ⅱ，色彩组局部叠色木管声部的动机材料。第 40 小节后半部分，木管组、弦乐组演奏音型化的材料，引出新的部分。

在呈示部中，背景和声主要由弦乐声部演奏，在上述的两个乐段七个乐句中，每一个乐句基本都是建立在弦乐长音持续和弦上。背景和声常见形式有：由部分弦乐演奏长音持续和弦；常利用色彩性的出音法，如颤音、震音等；利用音区的变化，如前面利用中低音区和声，后面改为高音区和声等；弦乐全部休止，其他乐器组演奏和声。有时由其他乐器组与弦乐组混合，共同演奏背景和声。

表四主要列出弦乐组作为第一大部分背景声部的音区、构成成分等方面的信息。

表 四

结构	第一乐句	第二乐句	第三乐句	第四乐句	第五乐句	第六乐句	第七乐句
音区	中高音区为主	中低音区	中低音区	高音区	中低音区	中低音区	中低音区
构成	弦乐与木管混合	前两小节仅为弦乐组，后两小节改为弦乐与部分木管混合	弦乐组	第三、第四小节弦乐与部分木管混合。第五、第六小节仅为弦乐组	弦乐组	前一小节半部分木管与部分铜管重叠，后一小节半主要是弦乐组	第一小节主要是弦乐组。第二小节弦乐与部分木管。第三小节由弦乐与部分铜管
弦乐数量	开始休止，后来逐渐全奏	前两小节主要是由弦乐组的第二小提琴与中提琴以及一半的低音提琴；后两小节改为中提琴与大提琴与以及一半的低音提琴	弦乐组的全部小提琴、一半的中提琴、大提琴低音提琴	基本由全部的弦乐组构成	全部弦乐组。	基本由全部弦乐组（只是运用一半的中提琴）	除第一小提琴，其他声部都参与
休止	第一小节休止	无休止	只有此乐句的最后小节休止	无休止	无休止	只有前一小节半休止	无休止
演奏	第二提琴和中提琴加弱音器	前面两小节加弱音器和靠指板演奏，后仅加弱音器演奏	正常演奏	加弱音器、泛音、震音	加弱音器、震音	取消弱音器演奏，部分震音	取消弱音器演奏，部分颤音、部分泛音

提琴声部演奏；第二种由两支单簧管、竖琴、颤音琴以及小提琴的声部演奏。在一小节双簧管声部最后五个音，更多声部参与局部叠色：两支长笛、中音双簧管以及第一小提琴。第四小节连续 16 分音符三连音下行，木管组、色彩组和打击组三组叠加，从这个材料抽出部分音，组建另外的多个声部。第五小节达到这个乐句的高潮，除铜管组组外，其余四组乐器引出带有 32 分音符的新材料，这小节（第 45 小节）是全曲唯一的一次全奏。第 46 小节延续第 45 小节情绪，但色彩和打击组中减少声部演奏第 45 小节中带 32 分音符的新音型，同时力度渐弱。

过渡连接部分，第 47 小节中的三连音音型很有表情意义，在后面音乐中多次出现。第 47 小节最后一拍中同一个和弦材料有不同的音色处理：铜管组多声部采用点描技术，一个声部一个音，纵向上构成和弦；色彩组和打击组的竖琴、钢片琴、颤音琴、钟琴演奏和弦；弦乐组的小提琴、大提琴利用泛音演奏和弦，强调这个和弦的多重色彩。第 48—49 小节中同一个 C 音，使用了不同的节奏处理，几乎每一个音点上都有乐器演奏 C 音，以此引出独奏声部。

中段开始的第一乐句，音色配置上最大特点就是主题声部改由木管组的双簧管独奏。这一乐句的和声背景比第一大部分复杂。第一、第二小节中，引出新的背景织体，第一小节由三支长笛、第二小提琴和中提琴声部演奏，其中，有局部音色叠加，如钢片琴、钟琴叠加中见三个和弦。这个织体音型在第二小节改为三支单簧管、钢片琴、钟琴以及第二小提琴和中提琴声部演奏，音色构成部分发生微变。同时，第一、第二小节中还有长音和弦持续，第一小节中由第一小提琴、大提琴以及低音提琴演奏；第二小节有更多的声部演奏长音持续和弦：低音单簧管、低音大管、两支小号、三支长号以及第一小提琴、大提琴以及低音提琴演奏。第三、第四小节中，改换新的织体音型，第一个音型为八分音符的三连音音型，由两支单簧管、竖琴以及中提琴声部演奏，第二个音型为六连音音型，由两支长笛和第二小提琴演奏。第四小节织体音型再次变化，第一个音型为以 16 分音符为主的音型，由两支单簧管、四支圆号、两架竖琴以及中提琴演奏；第二个音型 16 分音符的三连音，由钢片琴和钟琴演奏。第三、第四小节的长音持续和弦的配置与第二小节相同。在前四小节的推动下，第五、第六小节达到高潮点，双簧管主题声部掩盖在高潮的音响中。高潮中的和声声部主要由木管组、铜管组、弦乐组三个乐器组的大部分声部演奏具有同样节奏的和声声部，在全奏中，弦乐组和打击组主要演奏具有个性的对题音型织体，增加音乐的色彩性和流动性。

可见，这第一乐句音色配置透露出新部分音色处理的许多新信息，如重视木管声部、更多的织体音型同时叠置、乐曲的全奏写法等。

二、第二乐句（第 50—54 小节）

第二乐句旋律声部开始部分运用了第 30 小节的材料，和声上与第 32 小节背景音型相同，使用连续五度的模式，在弦乐组运用泛音音色，在钢片琴、钟琴上叠加连续五度和弦。这种和声在第四小节（即第 53 小节）再次出现，由木管组（单簧管，双簧管六个音分为三声部）、弦乐组（加弱音器的大提琴六个音分为两个声部）演奏。最后一小节又回到主动机Ⅱ，同时其他声部又引入具有对题性的主动机Ⅰ。

从和声背景来看，这一乐句明显也以木管声部为主，其他乐器组局部叠色：第一小节中，除了低音大管、低音提琴、单簧管两个声部外，其余所有的木管全部演奏持续和弦构成背景，竖琴Ⅰ、钢片琴局部叠色。第二小节中，木管组中和弦持续，但是，只剩下三支长笛、两支大管五个声部的和声，弦乐组声部的大提琴的五声部的泛音局部叠色；第三小节中，木管组的和声音色配置与第一小节完全相同，但和声有变化，铜管组的三支小号、三支长号局部叠色，并附加弱音器，力度上点状突变，由 *sf* 瞬间转换为 *pp*。第四小节木管组的和声音色配置与第二小节完全相同，由三支长笛、两支大管五个声部构建，但是，铜管组的四只圆号以及弦乐组的第二小提琴、中提琴局部叠色。第五小节中，第二小提琴、中提琴演奏和声，木管组的三支长笛、三支单簧管局部叠色。

三、第三乐句（第 55—59 小节）

第三乐句旋律声部开始运用了动机Ⅱ材料。首先在第二小提琴声部呈现，然后在独奏声部模仿，这是全曲唯一一次明确且完整的两声部复调（其他部位也有这类创作思维，但都是以支声性复调和局部性复调片段为主），独奏声部局部模仿小提琴声部。其他声部局部叠加这模仿二声部的材料。弦乐组其他声部演奏背景和声。第 58 小节其他声部对题性的音型来自模仿二声部骨干音，从多声部中抽出支点音，构建新的音型，这是武满彻常用的手法。第 59 小节到达这一乐句小高潮，弦乐组、木管组演奏背景和声，铜管组、色彩组提前演奏独奏声部材料，模仿旋律声部，同时在木管组、铜管组、色彩组声部音色局部叠加。

这一乐句弦乐组（除了第二小提琴演奏对位旋律外）演奏主要和声背景，全部附加弱音器。第二小节尾部以及第三小节头部，木管组局部叠色，演奏背景和声。最后一小节中，部分木管组以及部分铜管组局部再次局部叠色，与弦乐组共同构成背景和声。

同时，这一乐句中，武满彻运用了大量的对题性片段织体、主题片段材料构成的音型织体（包括独奏声部以及对题的第二小提琴声部），尤其是在木管组声部中。

四、第四乐句（第 60—61 小节）和连接（第 62—67 小节）

第四乐句独奏旋律声部材料仍然源于动机Ⅱ。第 60 小节的独奏声部旋律在后来音乐

中多次出现,是个重要的材料,是动机Ⅱ材料的发展的结果。弦乐组演奏主要背景和声声部,木管组在第一、第二小节的尾部局部叠色弦乐组,大提琴也叠加旋律中的部分音。

连接部分第一小节和第三小节(第62、第64小节)配器法改变,木管组演奏主要背景和声,弦乐组、铜管组、色彩组演奏一个六音音型,配器上运用材料分割,音色转接(叠加)法,每一个新音一个新的声部,在第62小节中,打击组再次运用非固定音高乐器——锣和大锣,改变局部音色。第66—67小节中,木管组与弦乐组共同构成背景和声,其他组乐器全部休止。

综合性中部第二部分

一、第一乐句(第68—73小节)

第68小节是第二部分的引入部分,同一和弦运用多种演奏法:竖琴、钢片琴、钟琴演奏正常的柱式和弦,颤音琴颤音演奏和弦,第一小提琴震音演奏和弦,共同引入独奏。

第一乐句开始借用动机Ⅰ材料,后在动机Ⅱ上展开。第69小节,独奏声部除了低音提琴声部长音持续外,基本独奏,由纯音色呈示。

在第70小节中,木管组上的背景和声音型源于第41小节音型(中部开始),四只圆号局部重叠木管组背景和声,在这小节的后半部分,弦乐中的第二小提琴、中提琴以及大提琴附加弱音器演奏背景和声声部。第71小节中,运用动机Ⅱ材料开始,长笛声部材料源于独奏,但节奏有变化。第72—73小节,弦乐组完全借鉴第36、第37小节配器法,大提琴声部引入新的16分音符,起到融合多种材料作用。木管组、铜管组与弦乐组(颤音演奏)一起构成主要的和声声部。同时,圆号、竖琴叠加独奏声部部分音。另外,竖琴Ⅰ和竖琴Ⅱ滑奏,增加音乐的色彩性和动力性。

二、第二乐句(第74—76小节)、第三乐句(第77—79小节)

第二乐句中引用了主题动机Ⅰ,弦乐组演奏背景和弦。第三乐句独奏声部材料与第72小节相似,钢片琴、颤音琴叠加独奏声部部分音。大提琴声部中材料源于第60小节材料,是在动机Ⅱ材料基础上发展而来,与独奏形成对位。

第三乐句独奏声部运用泛音,材料源于动机Ⅱ,色彩组和打击组、弦乐组声部叠加独奏声部材料。第79小节到这个乐段高潮,弦乐组奏小二度颤音,木管组组奏本位音,一起推动高潮,这种处理法在后来第88小节再次运用。

第二乐句除了偶尔个别声部音色点缀外,基本是由弦乐支撑其音响,强调弦乐的音色音响;第三乐句开始也仅由弦乐组乐器支持独奏声部,到第三乐句的第二小节,打击组局部叠色独奏声部,竖琴、颤音琴演奏前面的上行五度和声声部。最后一小节,音色对置,

木管组、铜管组、弦乐组突然改变织体，进入高潮。

第二部分强调弦乐组和声背景作用，其他组乐器主要是点描式，直到第 79 小节高潮，木管组演奏主要和声。

综合性中部第三部分（中部的变化再现）

一、第一乐句（第 80—83 小节）

第一乐句前两小节开始再现中部主题材料，弦乐组休止，旋律、和声主要在木管组、铜管组上呈现，后两小节是过渡连接部分，材料同乐曲引子中的第 1、第 2 小节相同。第 83 小节六音材料为两个增三和弦材料，配器上运用一贯使用的材料切割，音色转换的叠加法，强调每一个音点的出音。弦乐组铺陈背景和声（四组乐器参与了六音材料的演奏），利用泛音技术，改变音色。

二、第二乐句（第 84—87 小节）

第二乐句独奏声部材料运用横向拼贴技术，第一小节材料源于第 50 小节（中段的第二乐句开始处），第二小节材料源于中部主题材料。配器思维与前面第 74—76 小节相同，前两小节仅仅运用弦乐组和声。第三、第四小节弦乐组音色改变，由颤音和震音演奏，同时木管组也演奏和声，与弦乐组一起构成混合音色。

三、第三乐句（第 88—95 小节）

第 88 小节材料与第 79 小节材料相似。从第三乐句开始，音色对置，突然撞入木管组以及弦乐组高音区由颤音、震音演奏的背景和声，这种背景音型持续五小节，贯穿第三乐句。独奏声部开始处与上面的第二句开始处相同，第 93 小节其他声部中引入动机Ⅱ材料，在铜管组、色彩组和打击组、弦乐组四组乐器中出现，第 94 小节进入这一部分的高潮。第 95 小节中，独奏声部主要以主动机Ⅰ材料为主。另外，木管组、弦乐组声部引入动机Ⅱ展开的材料，这个材料在前面多次出现，与独奏声部形成对位。弦乐组主要担当和声背景功能作用，在第 90—92 小节，其他乐器组全部休止，只有弦乐组的背景和声支持。

四、第四乐句（第 96—98 小节）

第四乐句开始旋律声部转到第一小提琴声部，其他弦乐组乐器演奏新的节奏型，打击组、色彩组乐器叠加。第 96 小节旋律声部最后一个六连音材料在中提琴、大提琴声部提前出现（这是武满彻处理材料常见的手法），且运用材料分割，音色转换法。第三小节为过渡性材料。

五、第五乐句（第 99—106 小节）

第五乐句开始独奏声部运用动机 I 材料，竖琴、颤音琴叠加独奏中的部分音，弦乐组担当背景和弦的演奏。从第 100 小节第二个乐节开始，与第 99 小节材料相同，但节奏减缩一倍，短笛演奏对位化的节奏型。第 101 小节材料与第 61 小节材料相同，双簧管局部音色叠加。第 102 小节弦乐组演奏对位化的旋律音型，但把一条旋律线条音分成多个声部，每一个声部新演奏一个音，连成一条线条。第 103 小节打击组提前演奏独奏声部材料，形成模仿，第 104 小节大提琴声部演奏动机 I 材料，其他弦乐组演奏新的对位化的旋律型，这一小节有四个材料：独奏、动机 I 材料、新的对题化材料，和声背景。第 105、106 小节都引用新的对题性的材料，其他声部叠加这些主题性材料和对题性材料。

第五乐句仍然以弦乐组的和声背景为主。

六、第六乐句（第 107—112 小节）

第六乐句开始独奏声部运用乐曲开始第 7 小节小提琴的材料（这是第三次使用），这个材料在这个乐句的第四小节的单簧管、竖琴声部再次出现。独奏声部几乎都在动机材料上展开，在中提琴声部演奏具有对位化的，由动机 I 演变来的材料，这个材料在第 112 小节再次出现。这一乐句中，弦乐长音持续和声织体统一了这个乐句。

乐曲的中间部分由三个乐段构成，乐曲的陈述方式基本是中间展开型与呈示型合流，在乐曲的进行中，旧材料的展开常常是片段式的，常被新的材料所接替，在展衍的过程中，逐渐出新，环环相扣；同时，在新材料的大量呈示过程中，作曲家会突然在主导声部插入片段性的旧材料，或在其他声部插入对题性的旧材料。可见，在武满彻作品中，其实不完全是真正传统意义上的展开，只是在大量新材料的铺成中，借用旧材料形成对比，推动音乐进行。所以，在乐曲的进行中，在某个段落内会突然插入某个部分的片段材料。

音色整体布局上，中部的开始部分突然以双簧管的独奏开始，木管组成为乐曲的基础音色，弦乐仅仅是局部叠色。第一乐段四个乐句中，前两个乐句音响以木管组为基础音色；后两个乐句中，以弦乐组的音色为基础音色，在后两个乐句中，出现大量休止，尤其是铜管组、色彩组和打击组三个乐器组，大部分时间都在休止，只是偶尔音色重叠，改变局部音色而已。

第二乐段中，仍然是以弦乐组的音色为底色，很多情况下，仅由独立的弦乐组支持独奏声部。但是，铜管组乐器组“粉墨登场”的机会增多，独立性增强。除弦乐组外，其他四个乐器组出现更多的休止。

第三乐段中，开始处与第一乐段相同，以木管组音色为基础音色，但在音乐进行中，很快转到以弦乐组的音色为基础音色，弦乐组内织体音型以及音色变化很大，经常变化织

体音型以及力度、音区和演奏法,挖掘弦乐音色的多种可能性。同时,与弦乐音色的变化相对应,在其音色变化中,其他组乐器也相应地发生变化。如,第二乐句的前两小节弦乐为长音持续和弦织体,木管休止;第三、第四小节弦乐和弦改为震音、颤音演奏,与此相对应,突然加入木管组和声,与弦乐组重叠;第三乐句弦乐组的音区、力度巨变,木管一次对应,与弦乐重叠;第 89—92 小节,弦乐组改变,变成固定背景和声,与此对应,木管休止。

再现部第一乐段

一、引入部分(第 113—120 小节)

开始再现乐曲头部的节奏型,木管组乐器组上演奏。第二小节全奏(全曲的第二次全奏)。第 116 小节弦乐组与第 10 小节相似,同时其他声部加入第 47 小节中三连音的材料,把两种不同结构部位的材料纵向叠合,第 119 小节再次使用第 47 小节的三连音材料,引入华彩段(Candance)。配器上逐渐稀疏,清淡。

引入部分的开始由木管音色引出,后来弦乐组音色构成长音持续和弦,在弦乐基础之上,在其他各乐器组演奏多种对位化的片段织体。

二、华彩(Candance, 类似乐段)

散板化的语言,其中动机材料Ⅱ材料以及其变形贯穿整个华彩段,其中大量使用泛音,改变音乐音色。

再现部第二乐段(综合性的再现)

第 122—135 小节完全再现第 33—46 小节。

一、第一乐句(第 122—129 小节)

第一乐句再现呈示部的第二乐段的材料,配器思维与前面相同。第 128、第 129 小节为过渡连接。

二、第二乐句(第 130—135 小节)

第二乐句再现综合性中部材料,但独奏声部开始的对题性材料源于呈示部的第 36 小节材料。

三、尾声(Coda, 第 136—138 小节)

尾声材料中最后一次运用动机Ⅱ材料,其他声部同时再现动机Ⅰ材料。最后,乐曲在

弦乐和弦背景中结束。

从以上对乐曲各个部分的分析可以看出作曲家的总体音色布局、乐队写法特点、每一个部分基础音色、乐段与乐段之间对比的主要因素等。在武满彻晚期乐队作品中，五大类乐器组地位是不同的，弦乐组仍然是音色变化的“灵魂”；其次是木管组，它会与其他乐器组共同组合成复杂的音响，尤其是它与弦乐组那种若即若离、相互“争夺”基础音色地位的复杂关系。另外，五大类乐器组自身内部还有许多的变化，创造出无穷的色彩来。以弦乐组为例，自身音色变化常见情况有：音区的突变、力度的突变、色彩性出音法的大量运用或自由并置运用（泛音、颤音、震音、弱音器、靠指板演奏、靠码演奏）、织体音型的横向改变、多层音型自由纵向叠置以及自由休止的大量运用。

音色常见的转换方式有：对置式的音色切换以及渐进式的音色逐步转换。音色转换同时与音乐的陈述方式、力度以及高潮点紧密相连，不同的陈述方式、不同的高潮点设计等都会影响音色节奏的快与慢。这种音色转换方式直接决定音乐的结构，随着音色和织体的改变，增加了不同部位材料对比的幅度，使句法结构之间的界限更为分明。

在乐曲呈示过程中，基础性音响常由弦乐组担任。但是，弦乐组常会与其他乐器组音色叠置，重叠的频率以及与哪种乐器组重叠直接影响音响体的色彩。同时，在背景和声持续过程中，为了音色变化以及音乐流动性，其他乐器组常常会演奏对位性的片段织体、主题材料构成的片段织体，这些片段织体的呈示，其常见的组合：两种乐器叠置主要有：竖琴与钢片琴、竖琴与颤音琴、钢片琴与颤音琴、钢片琴与单簧管、钢片琴与长笛；三种乐器组合主要有：长笛、竖琴与钢片琴，长笛、单簧管与竖琴，竖琴、颤音琴与钟琴等。

下面将列出全曲的基础音色组、基础音色组与次要音色组交融、不同部分之间这些关系的变化、休止的幅度、音色局部重叠的数量以及变化等。

呈示部的音色布局：

基础音色组：弦乐组。

基础音色组自身织体、音色变化次数有八次（不包括因为休止而导致音色对置）。第一次：对位性片段织体（高音区）；第二次：长音持续和弦织体（低音区，部分弦乐，加弱音器、靠指板演奏）；第三次：长音持续和弦织体（低音区，部分弦乐，加弱音器）；第四次：长音持续和弦织体（高音区，泛音实音结合、颤音、加弱音器、多层织体后改为单一织体）；第五次：带状旋律织体后改成长音持续和弦织体（低音区、加弱音器、先正常演奏后改震音演奏）；第六次：长音持续和弦织体（低音区，取消弱音器演奏）；第七次：音型化的长音持续和弦织体（低音区、颤音、多层织体对置）；第八次：长音持续和弦织体（低音区）

基础音色组与其他组重叠次数：5次——4次低音区木管、1次高音区木管（低音区木

管、高音区木管、低音区木管、低音区木管、低音区木管)。

基础音色的休止以及临时的基础音色：第21—24小节基础音色的休止，铜管变成临时的基础音色之后，接木管组基础音色。

第33—34小节休止，木管组铜管组音色重叠构成临时的基础音色。

其他组演奏片段性织体组合情况：

呈示部的第一乐段：

1. 圆号、竖琴、颤音琴、钢片琴演奏主题片段材料构成的音型织体（第9小节）；
2. 圆号、竖琴、颤音琴演奏对题性片段织体（第10小节）；
3. 圆号、竖琴Ⅰ演奏对题性片段织体Ⅰ（主动机Ⅱ）；两支长笛、单簧管、竖琴Ⅱ、钢片琴演奏对题性片段织体Ⅱ；单簧管、颤音琴演奏对题性片段织体Ⅲ（第11小节）；
4. 打击组、钢片琴、小提琴演奏对题性片段织体Ⅰ；竖琴Ⅰ演奏对题性片段织体Ⅱ（第12—13小节）；
5. 圆号、竖琴、单簧管、中音长笛、长笛主题片段材料构成的音型织体（逐渐音色叠加）（第14小节）；
6. 两支长笛、竖琴、颤音琴演奏对题性片段织体Ⅰ；圆号、单簧管演奏对题性片段织体Ⅱ（主动机Ⅰ）（第15小节）；
7. 圆号、竖琴Ⅱ演奏对题性片段织体Ⅰ（主动机Ⅱ）；长笛演奏对题性片段织体Ⅱ（第16小节）；
8. 大管、圆号、钢琴、中提琴；单簧管、双簧管、长笛、圆号、钢琴、小提琴主题片段材料构成的音型织体（逐渐音色叠加）（第17小节）；
9. 小号、竖琴Ⅱ、颤音琴；长笛、双簧管主题片段材料构成的音型织体（逐渐音色叠加）（第18小节）；
10. 圆号、竖琴Ⅰ、钢琴、颤音琴、长笛演奏对题性片段织体（统一织体之间相互模仿）（第19小节）；
11. 单簧管、大管、竖琴Ⅰ演奏对题性片段织体（主动机Ⅱ）（第20小节）；
12. 三支长笛演奏对题性片段织体；双簧管演奏主题片段材料构成的音型织体（第21小节）；
13. 长笛、圆号、竖琴Ⅰ、Ⅱ演奏对题性片段织体（动机Ⅱ）（第22小节）（注：第23—25小节休止）；
14. 铜管组、单簧管、大提琴、三支长笛演奏对题性片段织体，两支单簧管、竖琴Ⅰ、颤音琴、钟琴演奏对题性片段织体Ⅱ（对独奏声部变化模仿）（第26小节）；

15. 大管、圆号、竖琴Ⅱ演奏对题性片段织体(动机Ⅱ), 颤音琴主题片段材料构成的音型织体(第27小节);

16. 两支长笛、两支单簧管、竖琴Ⅰ、颤音琴主题片段材料构成的音型织体(第28小节)(第29小节休止);

呈示部的第二乐段:

1. 单簧管、竖琴Ⅰ主题片段材料构成的音型织体(第30小节);

2. 两支单簧管、两支长笛、竖琴Ⅰ、Ⅱ演奏对题性片段织体(两个分解增三和弦); 长号、小号主题片段材料构成的音型织体(第31小节);

3. 三支单簧管、三支长笛、竖琴Ⅱ、颤音琴演奏对题性片段织体(材料分割, 音色转接与叠加)(五度分解和弦)(第32小节)(第33小节休止);

4. 两支双簧管、竖琴Ⅰ、钢片琴、颤音琴主题片段材料构成的音型织体(第34小节);

5. 长号、竖琴Ⅰ; 长笛、单簧管、竖琴Ⅱ、颤音琴主题片段材料构成的音型织体(逐渐叠加)(第35小节);

6. 竖琴Ⅰ、竖琴Ⅱ演奏对题性片段织体Ⅰ(动机Ⅰ); 大提琴演奏对题性片段织体Ⅱ, 此音型延续到下一小节(第36小节);

7. 圆号、颤音琴、钢片琴、长笛演奏对题性片段织体Ⅰ并相互模仿(动机Ⅱ); 竖琴Ⅰ、竖琴Ⅱ、铜管组、单簧管演奏对题性片段织体Ⅱ(动机Ⅰ)(第37小节);

8. 单簧管、大管、双簧管、竖琴Ⅰ、竖琴Ⅱ; 长笛、双簧管、钢片琴、颤音琴、钟琴主题片段材料构成的音型织体(音色逐层叠加并相互模仿)(第38小节);

9. 单簧管、大管、竖琴Ⅰ、竖琴Ⅱ、钢片琴演奏对题性片段织体(动机Ⅱ)(第39小节);

10. 长笛、钢片琴演奏对题性片段织体(动机Ⅱ); 两支单簧管、E.H.、两支长笛、两支双簧管以及弦乐组演奏对题性片段织体(动机Ⅰ)(材料分割、音色转接并逐渐叠加)(第40小节);

中部的音色布局:

基础音色组: 开始在木管组(第41—54小节)、后转到弦乐组(第55之后)。

基础音色Ⅰ(木管组)自身织体、音色主要变化: 2次(不包括因为休止而导致音色对置): 1. 对位性片段织体(中低音区); 2. 长音持续和弦织体(中低音区, 部分木管)。

基础音色Ⅱ(弦乐组)自身织体、音色主要变化10次(不包括因为休止而导致音色对置):

1. 长音持续和弦织体(中低音区, 加弱音器, 靠指板演奏);

2. 带状旋律织体与长音持续和弦织体循环（中低音区转到高音区，多层织体并置）；
3. 长音持续和弦织体（中低音区，加弱音器，颤音，中间加入另外织体，多层织体并置）；
4. 长音持续和弦织体（中低音区，中间加入另外织体，多层织体并置）；
5. 长音持续和弦织体（高音区，颤音）；
6. 带状旋律织体后改成长音持续和弦织体（低音区、加弱音器、先震音演奏后正常演奏，再次颤音演奏）；
7. 长音持续和弦织体（高音区，颤音，震音）（持续四小节）；
8. 长音持续和弦织体（中低音区，取消弱音器演奏，多层织体对置）；
9. 带状旋律织体后改成长音持续和弦织体（中高音区、加弱音器）；
10. 长音持续和弦织体（中低音区，加弱音器，多层织体对置）；

从上分析可见：

基础音色组 I 与其他组重叠次数：3 次——中低音区弦乐、中高音区的弦乐组和铜管组、中低音区弦乐。

基础音色组 II 与其他组重叠次数：13 次——2 次铜管组、11 次木管组。重叠情况依次如下：中高音区木管、中高音区木管、低音区木管、低音区木管、中低音区木管、中低音区木管、中低音区铜管、高音区木管、低音区木管、高音区木管、中低音区木管、低音区木管、中低音区铜管（仅四支圆号）。

基础音色休止以及临时基础音色：第 62 小节休止，木管组成为临时基础音色；第 69 小节休止，木管组成为临时基础音色；第 80—81 小节休止，木管、铜管组成为临时基础音色。

其他组演奏片段性织体的组合情况：

中间部的第一乐段：

1. 大管演奏主题片段材料构成的音型织体（第 41 小节）；
2. 长笛、英国管演奏主题片段材料构成的音型织体（第 42 小节）；
3. 两支长笛、第二小提琴对题性片段织体 I；两支单簧管、竖琴、颤音琴、中提琴对题性片段织体 II；两支长笛、双簧管、第一小提琴；
4. 演奏主题片段材料构成的音型织体（第 43 小节）；
5. 钢片琴、钟琴对题性片段织体 I；竖琴 I、竖琴 II、四支圆号、两支单簧管对题性片段织体 II（第 44 小节）；
6. 两支单簧管、竖琴 I、竖琴 II、钢片琴、钟琴、第二小提琴、中提琴对题性片段织体（第 45—46 小节）；
7. 两支双簧管、圆号、小号、长号、竖琴 I 竖琴 II 对题性片段织体（音色逐渐叠加）（第

47 小节)(第 48—49 小节休止);

8. 钢片琴、钟琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第 51 小节)(第 52 小节休止);

9. 竖琴 I、三支单簧管演奏对题性片段织体(三支单簧管材料分割,音色叠加)(五度分解和弦)(第 53 小节);

10. 圆号、竖琴 I、大提琴演奏对题性片段织体(动机 I)(第 54 小节)(从 55—58 小节,第一小提琴演奏主题的对题旋律);

11. 单簧管演奏主题片段材料构成的音型织体;钢片琴、颤音琴演奏对题旋律的片段织体;长笛对题旋律的织体(第 56 小节);

12. 圆号、竖琴 I、Alto. 长笛演奏对题旋律的片段织体;大管演奏主题片段材料构成的音型织体(第 57 小节);

13. 两支长笛、两支单簧管、钢片琴、颤音琴、钟琴对题性片段织体;双簧管、三支单簧管、竖琴 I 演奏主题片段材料构成的音型织体(木管逐层叠加)(第 58 小节);

14. 圆号、小号、竖琴 I 对题性片段织体;三支长笛、圆号、钢片琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第 59 小节);

15. 钟琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第 60 小节);

16. 颤音琴、钟琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第 61 小节);

17. 两支小号、两支长号、竖琴 I、第二小提琴、中提琴、大提琴演奏对题性片段织体(材料分割,音色转接与叠加)(第 62 小节);

18. 长笛、双簧管、三支单簧管、第一小提琴、中提琴、大提琴演奏主题片段材料(材料分割,音色转接与叠加)(第 63 小节);

(第 64—69 休止)

中间部的第二乐段:

1. 三支长笛、两支双簧管、三支单簧管、大管、三支圆号演奏对题性片段织体(第 70 小节);

2. 长笛演奏主题片段材料构成的音型织体;竖琴琶音滑奏和颤音琴的颤音织体音型(第 71 小节);

3. 圆号、竖琴 I 演奏主题片段材料构成的音型织体;竖琴琶音滑奏和颤音琴的颤音织体音型;大提琴对题性片段织体(第 72 小节);

4. 圆号演奏主题片段材料构成的音型织体;竖琴琶音滑奏和颤音琴的颤音织体音型;大提琴对题性片段织体(第 73 小节);

5. 长笛、颤音琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第 74 小节)(第 75、76 小节休止);

6. 钢片琴、颤音琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第77小节);
7. 打击组演奏主题片段材料构成的音型织体;竖琴Ⅱ、颤音琴演奏对题性片段织体(第78小节);
8. 两支单簧管、两支圆号、两支长号、两支小号、竖琴Ⅰ演奏主题片段材料构成的音型织体(材料分割,音色转接与叠加)(第79小节);

中段的第三乐段:

1. 大管、双簧管演奏对题性片段织体(第80小节);
2. 长笛、双簧管主题片段材料构成的音型织体(第81小节);
3. 三支长笛、两支单簧管、竖琴Ⅰ、竖琴Ⅱ、钢片琴、颤音琴、第一小提琴演奏片段性的音型织体(材料分割,音色转接与叠加)(第82小节)(第83—92小节休止);
4. 圆号、竖琴Ⅰ、颤音琴、大提琴演奏对题性片段织体(动机Ⅱ)(第93小节)(第94小节休止);
5. E. H. 双簧管、中提琴演奏对题性片段织体(动机Ⅱ)(第95小节);
6. 竖琴Ⅰ、钢片琴、颤音琴、第二小提琴、中提琴;大提琴、竖琴Ⅱ;颤音琴、中提琴;三个片段性织体组成(第96小节);
7. 竖琴Ⅰ、大提琴;中提琴、小提琴、钢片琴、颤音琴两个片段性织体组成(第97小节);
8. 大提琴、中提琴、第二小提琴、两支大管、两支单簧管、两支长笛片段性织体组成;竖琴Ⅰ、D. 铜管组对题型片段织体(第98小节);
9. 竖琴Ⅰ、颤音琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第99小节);
10. 长笛演奏对题性片段织体;双簧管演奏主题片段材料构成的音型织体(第100小节);
11. 中音双簧管演奏主题片段材料构成的音型织体(第101小节);
12. 双簧管演奏主题片段材料构成的音型织体(第102小节);
13. 两支双簧管、单簧管主题片段材料构成的音型织体;长笛对题性片段织体Ⅰ;三支小号三支长号以及小提琴、中提琴、大提琴演奏对题性片段织体Ⅱ(第103小节);
14. 两支长笛、钢片琴对题性片段织体Ⅰ;两支圆号演奏对题性片段织体Ⅱ;两支小号、钢片琴、颤音琴演奏主题片段材料构成的音型织体(第104小节);
15. 两支圆号、大提琴演奏对题性片段织体(动机Ⅰ)(第105小节);
16. 两支双簧管主题片段材料构成的音型织体;两支长笛、单簧管、颤音琴、弦乐组演奏对题性的织体(第106小节);
17. 两支单簧管、竖琴Ⅰ、中提琴演奏对题性的片段织体(第107—108小节);

18. 三支长笛、颤音琴、演奏主题片段材料构成的音型织体（材料分割，音色转接与叠加）（第 109 小节）；

19. 单簧管、圆号演奏对题性的片段织体（第 110 小节）；

再现部的音色布局

因为再现部的大部分材料都是呈示部分的完全再现，所以再现部在此不复陈述了。

总 结

从以上所列出来的各项参数的分析，我们可以发现：

（1）基础音色组的变化，是区分曲式结构的重要标志。

（2）基础音色组常与其他乐器组重叠，推动结构发展。如，呈示部重叠了 5 次，中部重叠了 16 次。

（3）片段性织体“弥漫”于全曲的各个部分。这些种类繁多的片段性织体是非功能性的，主要是调节音乐的色彩，增加音乐的流动性，使音乐始终处在色彩缤纷的氛围中。这些片段织体自身变化方式主要有：不同的片段织体音型、不同种类的音色重叠、不同数量的声部的音色重叠、不同的呈示方式组合（直接重叠，模仿式的）等等；同时结合休止，产生多种多样的变化。

可见，武满彻晚期乐队作品音色的结构力量主要体现为以下几个特征。

首先，个性化的音色布局。在该曲中段，作曲家运用中音双簧管呈示主题，利用木管组与弦乐组的音色对比来区分结构，这一点主要是论述音色所具有的曲式结构力量外在体现。

其次，多种不同音色体的直接对置。这种对置是音乐发展的基本动力之一，推动音乐朝着新的结构进行。在该乐曲中，较之于呈示部，综合中部更加强调音色的并置，其音乐发展的动力更大，这是音色的曲式结构力量内在体现。

再次，那些种类繁多、色彩变化最丰富、“来去”最自由的片段音型织体。这种大量存在的织体音型虽然不是辨别结构的最好论证，但是，它们却是推动音乐进行最便捷的动力源，也是色彩变化最直接的体现者之一，成为音乐结构发展最重要的外在推动力。

上面论述了武满彻晚期乐队作品音色特征，从乐队编制到音色布局、音色结构力等方面论证音色在武满彻晚期乐队作品中的重要性，这是本文的核心部分之一。在本文的引言部分，笔者引证了许多乐评人观点：武满彻创作非常重视音色的表现力量，音乐色彩过于丰富以至于到了“令人生厌”的地步。通过以上分析，我们可以这样说，武满彻是用音色来作曲的，他赋予音色以重要的地位。在音色的具体布局上，他融合了法国印象派德彪西



的许多音色观念。

从乐队编制角度看，武满彻与德彪西有许多共性：

1. 编制虽是大乐队的，但乐队的写法却大部分是小型乐队式的。

2. 弦乐组仍是乐队中的灵魂，特别强调弦乐队中丰富多彩的表现手段。武满彻继承德彪西乐队思维基础上，更加强调弦乐中色彩性表现手段，如泛音、靠码演奏、靠指板演奏、震音、颤音、拨奏、附加弱音器等，并把这些表现手段合理结合，产生更多的色彩，如泛音演奏与靠码演奏结合，或泛音演奏、靠码演奏和震音结合等。

3. 擅长运用木管组的中低音区和声。武满彻更善于运用木管组的低音区和声，甚至成为武满彻木管组配器一大特点。

4. 铜管多数加弱音器，常运用强后即弱的办法，强调色彩变化，很少独立使用。

5. 色彩组乐器中都运用竖琴，而在武满彻乐队作品中，还常常运用钢片琴，钢片琴和竖琴组合构成了武满彻色彩组的常见搭配。

6. 打击组中，德彪西常用定音鼓、钹、古钹等，而在武满彻作品中，除了上述打击乐器外，一些固定的打击乐器有：颤音琴、钟琴、管钟、吊钹等。

前面已有关于弦乐队色彩性表现手段的论述，在德彪西的乐队总谱中，德彪西已经有意识地通过一些色彩性表现手段改变音色，丰富了弦乐表现力，大大突破传统弦乐色彩观念。以《大海》的第二乐章—《波浪的嬉戏》的引子为例，这里弦乐队运用了多样的色彩性表现手段——大提琴、低音提琴拨奏、小提琴、中提琴运用震音演奏九和弦；后面第二小提琴和中提琴靠近指板并且运用颤音演奏，第一小提琴改为拨奏。这八小节引子中，弦乐运用了多种出音法创造了鲜明的“波浪”形象。

但在德彪西作品中，弦乐队这些色彩性手法毕竟不是“主流”，大部分时间内作曲家还是运用常见的弦乐演奏法。但在武满彻晚期乐队作品中，弦乐队中这些色彩性的表现手段已经成为“主流”，成为主要的表现手段，不同的出音法更为常见、更为多样地混合在一起，成为音色变化的主要途径。

在德彪西的乐队作品中，德彪西已经开始有意识地运用音色局部叠加技术，但在其乐队作品中，这种局部音色叠加技术还没有大量运用。

在《大海》的第一乐章（总谱标号6处）中，运用了这种音色叠加技术。

例 13 : 《大海》第一乐章《黎明和中午的海》

上例第一小节中, 双簧管演奏主题旋律, 长笛同度局部重叠双簧管材料; 第三小节中, 长笛同度、圆号低八度局部重叠双簧管材料, 改变了局部音色, 是主题的呈示在纯音色和混合音色之间循环, 丰富了音乐的色彩。

例 14 : 《夜曲》第三乐章《海妖》

上例主题由圆号和单簧管同度演奏, 但在小节的后半部分, 突然高八度叠入双簧管的音色, 改变局部的音色, 使局部的音色层次感更强, 更丰满。

而武满彻晚期乐队作品中, 这种技术被武满彻大量而且广泛地运用着。在武满彻配器思维中, 这种局部音色叠加技术已经成为他最为常用的一种技术手段, 武满彻把德彪西的局部音色叠加技术向前大大推进一步。

从以上分析可知, 在武满彻音响思维中, 很多技术因素都与德彪西有直接联系。武满

彻把德彪西的一些微观的技术向前推进一大步并努力融合、超越，结合自身美学追求，找到属于自己的语言。

在艺术表现中，重视色彩的表现力量是日本民族的历来传统，是日本民族审美意识的表现。在日本传统思维中，色彩具有明确的文化人类学以及审美象征的意义，任何一种色彩不仅仅能引起视觉上的情绪反应，而且还蕴涵了道德上的象征意义。如，白色是纯净的，是充满生命力的圣洁象征等。所以，在日本民族审美意识中，色彩成为表现的一个重要的力量源泉。

无独有偶，武满彻在学习法国音乐过程中，发现法国印象派音乐极度重视瞬间的音色美感，重视色彩的表现力量。追溯印象派产生的源头，我们发现 19 世纪末，法国曾一度出现了学习日本绘画的热潮，无疑，（美术）印象派吸收了日本绘画的精髓。而（音乐）印象派又吸收了（美术）印象派的艺术观念，这样，以德彪西为代表的（音乐）印象派间接吸收日本艺术的观念。如，德彪西在 1903 年创作的《大海》三首交响素描，“《大海》比德彪西任何其他作品更牢固地确立他印象派大师的地位……”^①，而《大海》出版时总谱第一版挑选的封面就是借用日本葛斯北斋的版画《神奈川冲浪里》。虽然该作品创作和表现内容可能与版画《神奈川冲浪里》没有多少直接联系，但是，至少可以说明版画《神奈川冲浪里》与作曲家表现内容有一些共性，日本艺术一些形式和观念对德彪西创作产生过影响。

武满彻综合了两个方面的影响，东西合璧，使音色成为其音响中重要的技术参数。在他的晚期乐队作品中，我们每时每刻都能感悟到因色彩流动所产生的那种沁人心脾的美感。不管是宏观结构的搭建，还是微观细节的雕琢，武满彻的音乐总能产生许多的视觉联想，传达给听众一种飘逸而神秘的力量。而在音色—音响体之间的连接流动中，音乐渗透作曲对宇宙人生的深刻观照，表达细腻深刻的情感。浸润在武满彻创造的一个个具体而微的意象中，通过心与物的交融互渗，听众可以达到天人合一的至高艺术境界与人生境界。

① 《大海》总谱前言 [M]. 长沙：湖南文艺出版社，2002：8.

第四章

晚期乐队作品的结构、节奏节拍和力度速度

“对于日本传统音乐的节奏而言，音的一节一节自身便是结束点。通过间隔，耳朵听到的这些声音形成了关系紧密的协调感。而这种间隔在演奏时候是偶然形成并不断变化的，同时，声音也在不断寻求建立新的关系。”^①

现代音乐的结构内涵和外延与传统“共性写作”时期有许多不同。“共性写作”时期的结构以三部性结构为主要结构原则，这种原则体现为呈示巩固、对比发展、再现统一。传统结构是以调性为核心进行呈示变化的，调性是结构原则最直接的体现者，调性的变化也分为三个过程：调性的呈示巩固、调性的对比发展、调性的再现统一。结构与调性的变化过程合二为一，两者变化的脉络基本相同。所以，当调性一旦崩溃，传统的结构就失去了存在的根基，作曲家就必须寻找新的构建结构的思维。

20 世纪是一个追求个性的时代，每一个作曲家都在追求新的材料、新的语言以及如何组装这些语言材料的新结构方式。在创作中，他们更加关注某些技术参数对构成整个乐曲音响的作用以及这种参数所具有的结构力量等。一些在传统音乐中甘当“绿叶”的技术参数，其角色地位发生了根本性的变化，在现代音乐中开始担当“红花”。以音色为例，整个乐曲呈示巩固、对比发展、再现统一都是以音色作为思维的重点，此处，音色就具有了结构的功能，取代了传统结构思维中的调性这个技术参数。

“结构”一词不仅仅是名词，同时也是一个动词，即它不仅仅指音乐的结构类型，同时包含如何“结构”一首乐曲——在某种特定的技术参数控制下，合理有序地组织新的音响材料。可见，对某一种具体技术参数的研究构成了结构研究的重要构成成分，这种技术的呈示、发展的过程就是结构的生成发展过程，局部的技术分析成为结构思维形成的关键因素之一。所以，结构既是外在的表现形态，同时也是内在逻辑基础。前面几章分析的关于武满彻晚期乐队作品的和声、织体、音色，在结构的生成过程中，都起到过

① 武满彻著. 武满彻著作集 1 [M]. 东京: 新潮社, 2000: 188.

重要的作用。

从结构的外在表现形态看，武满彻晚期乐队作品还是以传统音乐结构为基础。他晚期乐队作品的结构总是以乐句为基本单位。很多乐曲（尤其是协奏曲类型乐曲）充分展现作曲家的旋律才华，其旋律气息悠长，绵延不断。乐曲的开始部分常常有一个基本的动机材料，乐曲从这个动机材料中慢慢流动开来，自由洒脱地向前运动，而在传统音乐中运用的裁剪、切割、分裂等动机发展手法却很少被使用。

在武满彻晚期乐队作品的宏观结构中，他常常在乐曲的中段引出新的材料。但在新的材料呈示过程中，武满彻又会同时展开呈示部的素材，两种素材一起自由展衍构成新的结构部分。再现部总是减缩的，常在呈示部以及中间部的各个乐段抽出部分材料，构成再现部。

影响音乐句法结构的常见因素有：（1）和声的作用。传统乐曲中，和声终止式是结构重要的定位标准，但是，和声终止式是建立在调性音乐基础上的。武满彻晚期乐队作品虽然不是传统的调性思维，但在其晚期作品中，和声作用还是常常被体现出来，在局部影响甚至决定音乐的结构。（2）织体、音色的转换。在传统作品中，结构影响甚至决定了乐曲的织体、音色；反之，织体、音色的变更也会对结构有反作用。通过前面两章的分析，我们知道，在武满彻晚期乐队作品中，织体、音色的变换对结构的作用非常大，有些乐句就是主要在织体、音色的控制下构建的。（3）特殊高点音的设置。这种高点音常以乐句为单位，一个乐句常有一个高点音。因为高点音的存在，必然导致结构发生微观变化，有时常在高点音之后继续展衍，导致结构的扩充。（4）拼贴技术的使用。在武满彻音乐作品的进行中，常常使用拼贴的技术，把若干个不同的动机材料直接横向连接而成，强调材料之间的差异，这些差异很大的材料直接连接并结合新的材料进行展衍，生成了新的结构，这是一种独特的展衍手段。

从结构的内在逻辑基础看，在结构的生成过程中，武满彻常以某种技法为基础，其作品的整体结构就是在具体技法的变化发展中形成的。从表面看，这些结构自由而无规律，但如果从技法入手，就能找到作曲家结构思维的脉络。从这个角度分析，结构与音色、织体等技术就直接联系，音色织体的呈示、发展而“自然”形成的乐曲整体框架就是结构。所以，这种结构思维的存在，必然对晚期乐队作品的音响思维产生重要的影响。

第一节 结 构

一、结构的具体表现形态

从结构的外在表现形态看,武满彻晚期乐队作品的宏观结构可以认为是以某种传统结构原则为基础,但是以不同的方式呈现。在传统五大类结构原则中^①,武满彻最常用三部性结构原则的,很多乐曲的结构可以纳入传统的三部曲式中,如《幻影》、《秋之弦》等。但是,微观结构的呈示与传统结构差别较大,武满彻更多地倾向于一种在主题动机引领下,自由展衍式的进行,并不特别强调原有的动机音型中特定的音程、节奏等信息。如在乐曲《幻想曲》等,旋律进行自由伸展,连绵不断。乐句的界定也不再完全依赖于和声的控制,而更多地转向音色、织体以及某种统一因素的控制等。

除此之外,在另外一些乐曲中,乐曲的呈示与展开没有传统音乐中那样明确的主题线条,常有若干个互不联系的短小音型构成。这些短小的音型借助织体、音色的快速变化,共同构成一个整体,而这个整体很难套用传统结构术语。

如《梦之时》第13—19小节。从材料来源看,乐曲第13—19小节可以看成一部分,以弦乐队演奏的材料为主。上例前面三小节(第13—15小节),弦乐队演奏主材料,其他乐器组以音型化的片段织体为主,增加音乐的流动性。第16小节材料变化,配器改变,铜管组突然插入一个新的四音动机音型材料,这个音型材料在后面多次展开。同时,弦乐组“稀释”,只剩下两个主要声部在演奏新的材料,随后的两小节仍然在弦乐组演奏主要材料的片段。可见,初次呈示主题的7小节构成的部分,主要由三个小的片段和两个主要材料构成,不同材料在呈示中,运用不同的织体音型、不同的音色布局,共同构建成一个相对统一的结构单位。

二、结构的呈示、展开方式

武满彻晚期乐队作品中,结构的呈示、展开方式主要有:统一因素的贯穿;片段织体音型的叠加;音色的快速变换。这三种方式直接导致音乐结构的生长与流动,同时结构的呈示、展开方式又与音乐的音响直接相联。

^① 高为杰、陈丹布.曲式分析基础教程[M].北京:高等教育出版社,2006:6-10.其中指出结构的五大类原则为:呼应原则、三部性原则、起承转合原则、变奏原则、回旋原则。

（一）统一因素的贯穿

这里的统一因素主要有两种：第一种是核心音高材料；第二种是某一种音色或某一种演奏法。这里的统一因素不仅仅具有终极性的结构意义——封闭一个结构；同时也具有动力性的结构意义——推动音乐的呈示、发展。

在武满彻晚期乐队作品中，乐曲《幻影》I 是较为集中地运用第一种统一因素——核心音高材料的范例。这个乐曲的第二大部分建立在四音动机基础上，整个第二大部分就是在这个四音动机上呈示并展开的。在本书的第三章《武满彻晚期乐队作品的音色》第七节《音色节奏》的表一中，笔者已经仔细研究了该乐曲第二部分的音色节奏。从分析可见，这一部分主导材料主要是在音色上变化。乐曲中每一次四音动机出现时，音色总是处于变化中，且音色直接对置的频率非常高。这个长达 34 小节结构部分的构建材料仅为一个类似于传统句法中的乐汇，武满彻就是通过这个乐汇的多次变化推动音乐结构的形成。所以，分析这一部分音色变化以及音高变化（音高变化是次要因素），通过这两种变化给予音乐发展巨大的结构力量，推动着音乐的发展并建立一个较为封闭的结构，并与乐曲的音响紧紧相连。

第二种统一因素往往更关注某种音色，这种音色常固定地出现在某一个结构部位，这样，自然就形成一个大的结构。

谱例 1（谱例见拉页中第四章谱例 1《远方的呼唤》）是乐曲的第一个乐句。这个乐句的句末停在一个特定的五音音型，这个五音音型材料直接源于主题材料，是主题材料的倒影。整个乐曲的第一个部分（乐曲的第 10—43 小节）就是由四个乐句构成（其中，最后一次没有运用五音音型材料结束），界定每一个乐句就是这个特定五音音型。它的每一次出现标志着一个乐句的结束，下面列出每一次出现的音色布局：

第一次是钢片琴的顿音与独奏小提琴的泛音，两种音色构成混合音色；

第二次是独奏小提琴的顿音与小提琴声部的拨奏和弓杆击弦；

第三次是第二次尾部的呼应，由色彩组和打击组的五件乐器构成：竖琴 I 和 II、钢片琴、颤音琴和钟琴。

这个五音音型的每一次出现都预示着一个微观结构的产生，而与这个微观结构内部的构成关系不大，如第一乐句长达 8 小节、第二乐句为 4 小节、第三乐句长达 9 小节。这种特定音型材料是作曲家预先设计的，在乐曲自由展衍过程中，它中断了乐思的进行，对乐曲的结构起到切割作用。而乐曲在向前铺陈过程中，他可以根据乐思自由灵活地进行，因为其终点已经被界定。

再以《秋之弦》第一乐段为例，该乐段在第三章《晚期乐队作品的音色思维研究》中已经有了初步分析，这里要研究的是除了主导材料外，乐曲乐句的界定还可以依靠独奏中

提琴声部色彩性的演奏法来界定。

在第一乐段四个乐句中，三个乐句的收束都是依靠独奏中提琴声部的泛音结束。在这首乐曲中，琳琅满目、色彩缤纷的泛音是乐曲一个重要的特点，在乐曲中，大量泛音的运用为全曲增色不少，除此之外，乐曲的泛音也参与了结构的构建，乐曲第一乐句的八音主导动机中的呈示中，有三个音运用了泛音音色（间插使用）。这就预示泛音音色在音乐展开中的作用。泛音力度较弱，容易被其他声部掩盖，作曲家为了突出泛音音色，常常休止其他背景声部或弱力度演奏背景和声，这样就使整个音色—音响体发生变化——可见，独奏声部实音演奏时，背景声部变化多端，力度变化幅度大（可以在 pp — ff 之间变化），并常伴有高点音（小高潮）的出现，音色丰富多变，而独奏声部运用泛音演奏时，背景声部变化较少，音色较为单纯，常采用较为“静止”的写法，这样就会产生对比，推动音乐的进行和结构的发展。

另外，乐句的每次结束几乎都停顿在独奏声部的泛音音色上，泛音音色成了切割结构的有效手段。可见，泛音的运用与否直接与整个音响体的音色相关。在结构的展开手法中，武满彻运用泛音音色与正常音色的循环间插，使乐曲获得对比的动力；同时，他巧妙地运用这种弦乐泛音音色来界定结构以及推动结构的展开。

（二）音色的快速变换

在武满彻晚期乐队作品中，音色参数与乐曲结构是息息相关的，音色的呈示发展与乐曲结构的呈示发展常常是相通的，它推动了音乐的进行并在其发展过程中，自然产生“静态”的结构。这种结构的产生与传统意义上的结构产生过程是不同的。传统的结构，如乐段常由若干个乐句依靠重复或并列组合而成，然后，若干个乐段构成了全曲，乐段之间的关系常常由调性决定。

在武满彻晚期乐队作品中，结构除了依靠某种动机的发展或自由展衍而获得之外，他还常运用音色的快速转换尤其是音色直接对置而形成结构。这种结构的构成甚至不是事先“预置”的，而是在音色的合理变换过程中，挖掘音色潜在表现力的基础上，通过动态的音色变换过程产生了动态的结构过程，所以，这种结构与晚期乐队的音响是直接相连的。

以《幻影》I 的第 17—22 小节为例，乐曲的具体分析过程参见第三章第七节《音色节奏》。从其分析可以看出，与传统呈示展开方式不同，传统乐曲中，一般先呈示一个含有动机的材料，在展开中，采用分裂、裁剪、调性变换等技术手段自由展开推动音乐发展，而这首乐曲材料十分精简，直接由四音动机构成，呈示一次后，立即展开。我们仔细分析乐谱可以发现，和声虽然是音乐展开的重要的动力之一，但在这段音乐中，较之于和声变换，音色的变化却更醒目，第三章第七节表一所显示，与音高变换相对应，每一次音色的变化十分显著，不包括许多其他类型的音色快速变换，仅音色直接对置就有八次。这种对

置不仅仅产生静态的结构，同时也在动态变换过程中，产生动态的结构。

（三）片段化织体音型的叠加与插入

片段化织体是音乐进行中音色变化的主要载体之一，作曲家还利用了这种织体音型参与结构的展开。

在武满彻的晚期乐队作品中，一些结构部分不是由主要材料直接展衍而构成的，常常是由一些细碎化的织体音型片段构成，利用这些织体音型片段延续音乐，把若干个不同音响“铆”在一起，它们改变了音色布局，推动了音乐发展。

武满彻运用片段化织体的常见情况有：在一个部分呈示完毕后，突然插入一个新的小部分，这个小部分多是一小节或两小节，它由多个片段型的织体音型构成，其音色配置与前后形成对置；还有就是在一个完整结构中间部分突然插入新的织体音型，材料音色织体都与前后截然不同，好像“演奏”错误。在武满彻的作品中，这些突然插入进来的片段织体音型十分多见，已经成为一种现象了，它们使音乐的整体音响发生变化。

可以参见《远方的呼唤》总谱标号 C 后的两小节的材料，该材料的织体、音色与前面、后面都形成巨大的对比。这部分主导音色组是弦乐组，由若干个细碎的片段构成，在其他乐器组，同时叠加了许多片段性织体音型。这些音型延展了结构，变化了音色，推动了音乐进行。同时，在这首乐曲的第 59—60 小节，也是由两个片段性的织体音型构成，由主动机材料构成，与前、后形成对比。

第二节 节奏节拍和速度力度

在武满彻晚期乐队作品中，节奏节拍是一个值得研究的话题，在营造武满彻特有的音响过程中，它们功不可没。

在他晚期乐队作品中，节拍的最大特点就是频繁的变化，很多情况下，几乎每一小节都在变化。节拍变成了作曲家一个十分重要的技术参数，参与了音响体的构建。同时，武满彻打破传统节拍中的强弱规律，人为地改变节拍的强弱规律，很多情况下，他为了乐思自由洒脱的流淌而自由变更节拍。如乐曲《幻影》的第 1—15 小节节拍变化如下，从表一可见，节拍始终处在动态的变化中。

表 一

小节	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
节拍	6/8	6/8	5/8	6/8	4/8	5/8	7/8	3/8	3 · 5/8	3 · 5/8	2/8	2/8	3 · 5/8	3/8	5/8

节拍的变化有时候与主题乐思的变化发展密切相关,上表第6小节采用5/8拍,与模仿声部的材料是相关的,但更多情况下,节拍的变化是由乐思自由展衍而决定。

“节奏无疑是音乐创作中最本原最重要的参数……节奏形态的构成、组合、变化,是音乐的心脉”^①。音乐进行中,可以没有和声、对位、配器等参数的参与,但是绝对不可能没有节奏参数,节奏的形态具有极其丰富的变化,本章节不去讨论武满彻乐队作品的具体节奏表现形态,而是探寻作曲家具体表现的形态下,对乐队音响的作用。

首先,复杂多变的节奏为织体、音色的重叠创造了更多的可能性。武满彻晚期乐队作品中,节奏的具体表现形态以及节奏的组合都非常复杂,而且变化迅速、频繁。武满彻常常同时运用不同类型的连音(如三连音、五连音、七连音等),以及大量复杂的32分、16分音符,结合时值、节拍以及休止等变化,产生丰富的节奏组合形式。通观武满彻的乐谱,这些复杂的时值组合增加了一定时间内不同音点出音的可能性,音符的数量和节奏的可变性增多。在这种情况下,作曲家可以在更多的音符点上进行色彩点染,音色叠加,获得更为丰富的音色,同时,也可以强调更多不同的音点。这样,节奏本身的动力以及因为音色叠加而增加的动力合流,推动了音乐的进行。

例2:《秋之弦》



上例乐谱(缩谱)选自第26小节中一个重要的片段化对题音型,在这个16音符五连音的节奏中,在不同的音点上,武满彻叠加了不同音色:从第一个音点 $\sharp C$ 音开始声部有大提琴和低音单簧管;从第四个音点D音上叠加的声部有第一、第二单簧管、第一、第三长笛、竖琴、颤音琴、中提琴;从第七个音点 $\flat B$ 音上叠加的声部有第二长笛、钟琴,可见,复杂节奏为音色点染以及音乐的音响提供便利。

其次,节奏时值的微差处理也为乐队作品的音响增加色彩变化。在武满彻晚期乐队作品中,他为了获得一种特殊的音响效果,常在细微的节奏差异上做文章。具体做法是,在同一个材料的呈示过程中,不同声部先后出现,在节奏时值上往往会相差一个16分音符或32分音符的时值差,这种差异非常小的节奏主要是从音色融合角度考虑,较之与同时演奏,节奏时值微差的材料不是同时出现的,它们融合在一起,能获得更为细腻、更为柔和的音响效果。同理,背景声部与主题声部也常常利用节奏微差处理声部,或背景声部先行、主题声部微差进入,或者反之;或同一个和弦也分开演奏,逐渐而又快速地演奏。在武满彻作品中,这种用法非常多见,如果不仔细倾听,听众很难捕捉到这些微观信息。

① 赵晓生.传统作曲技法[M].上海:上海教育出版社,2003:85.



如《梦之时》的第13小节，主题在弦乐组的小提琴四声部演奏，以带状旋律织体，中提琴、低音提琴演奏长音，其时值与四声部的小提琴相差一个32分音符，中提琴和低音提琴先行。在这首乐曲中，像这样的处理很多，再如第19、第22小节的第一小提琴推后16分音符出现等。如《秋之弦》，第102小节的弦乐组中，八个声部形成八音和声，但是这个八音和弦不是同时发声的，而是逐渐相差16分音符而获得，所以这个和弦是渐次获得的，音响层次更丰富，色彩更细腻。再如乐曲《我听到水梦》的第9—10小节，和声的形成是渐次的，在第9小节的中提琴的两声部中，低声部提前进入，随后高声部进入；到第10小节，大部分弦乐声部全部进入构成和声背景；同理，第10小节的木管声部，双簧管的两声部比长笛、单簧管四个声部提前16分音符进入，然后共同构成和声。

在武满彻晚期乐队作品中，速度也是构建武满彻个性化音响的组成部分。他的作品中，速度基本是缓慢的，音乐就是在慢速度的控制下，自由向前流动。这种慢速度是武满彻音乐的一个显著特点，它决定了武满彻音响中所具有的“静态般”特点，音乐缓慢流动，使其音响具有某种神秘以及内省气质，像民间散体音乐那样的自由洒脱，而无传统动机展开式音乐那样的“一板一眼”。但是，在武满彻晚期乐队作品中，速度变更的频率是非常快的，而且变化的幅度很大，具有某种戏剧性，为营造武满彻式的音响提供原料。同时，速度变化往往与材料的变化相联系，新材料出现时，常伴有新的速度。如《梦之时》的引子部分，速度变更三次：第一小节速度为每分钟为76—80拍（以八分音符为一拍）；第二小节突然变为每分钟为112—120拍（以八分音符为一拍），速度突然加快；第六小节突然改为每分钟为60—63拍（以八分音符为一拍），速度减慢一倍左右。速度的变更为不同情绪和不同色彩的对比提供便利。同时，在乐谱中，大量存在一些有关速度的表情术语如渐快、渐慢等，这些术语也对速度产生变化，在慢板速度基础之上富有弹性的伸缩。不管是戏剧性的变化抑或是微变，速度的改变都会对整个音响体产生影响。

力度的变化也会对武满彻的音响产生重要的影响力，力度的变化随着音乐自由进行而波动。总体来说，武满彻晚期乐队作品都是建立在较弱的力度基础上的，在弱力度的基础之上，每一个细节的力度都在变化，乐谱中大量存在的力度表情术语就是要求在乐曲延展过程中，变化力度而达到作曲家所需要的音响。另外，前面已经论述，武满彻的高点音或高潮点，在这个高点音上，力度最强，但是，强的力度很少会持续，只是在瞬间点状为强力度，特别常用强后即弱的处理办法，使力度的变化丰富，增加力度对比的幅度。

在一个音的持续过程中（有时候其时值可能才一拍，但是也有力度的变化），作曲家遵循的总体规则是弱力度（p、pp或ppp），弱力度总是力度的“归宿”，力度终极目的总是朝这个方向“努力”，很少有变化。但在到达这个弱力度结果过程中，有很多途径：如持续弱奏，弱的力度背景下波动，在p和pp之间波动；或强后立即变弱，然后在弱力度上持续；或多次波动，从f—p—pp等。例如《精灵之园》中的第1—2小节中：第一小节前

四个音力度在 pp 与 pp 之间波动,后渐强到 mf,再次转到 p,第二小节是在 p 与 p 之间波动。

可见,在武满彻音乐中,力度参数是一个重要的表现力量,乐谱中几乎每一个音符上都有详细的力度表情术语,这些力度的变化,给音响体带来丰富的色彩变化,尤其是力度的波动所带来的那些细腻、柔顺的音色变化,像是给音乐蒙上了一层层朦胧的“薄纱”,韵味十足。

总 结

本章针对音乐表现的五大技术参数——结构、节拍、节奏、力度和速度对构建武满彻音响所起的作用进行了简单的论述。如论证结构参数时,并没有对每一首乐曲的微观结构、宏观结构进行论述,只是论证由于音色的直接对置而产生结构,这样,结构就与“武满彻式的”音响联系在一起。

从以上论述可见,这五大参数为武满彻的音响体提供了各自的“能量”,是其音响中重要的组成部分。不仅如此,在这些技术参数的运用过程中,乐曲内含着深邃的审美意蕴。

节奏节拍是音乐艺术的生命,艺术有了节奏,就有了动感的神韵,如果失去了节奏的动力,艺术的存在将会受到巨大的威胁。尤其是在现代音乐中,节奏重要性更大。

艺术形式往往都是生命的表现,都有其节奏和条理,每一种艺术形式的节奏也都有其表层和里层结构。在音乐艺术中,节奏思维的外在表现为各种复杂节奏音型的自由连接,自由延展,它推动了音乐的流动,这是节奏的表层结构;而其内在表现为“生命节奏”,这种节奏反映了现实的印象,表现生命的情感,呈现宇宙的真理,这是节奏的深层结构。武满彻在晚期乐队作品中大力挖掘节奏中所具有的深层结构,利用其来表现一些永恒性的东西,使音乐具有浓郁的生命意识。

如,作品《我听到水梦》的外在节奏复杂多变;而探寻其深层结构,我们还可以聆听到许多超音乐的因素,如水的流动,梦的流动,终极人文关怀以及乐曲中所投射出来高雅的意境之美等。

武满彻节奏思维的深层意蕴就是缓和或者克服现代艺术文化中常见的内在矛盾。“生命哲学家们,如叔本华、尼采以及柏格森等现代性思想家的理论贡献就在于揭示了那种一直潜伏在文化历史之中,最后导致现代文化危机的矛盾——生命和形式之间的矛盾。”^①生命是一种不息的创化力量,而其形式是一种要求永恒的结构。生命永不停歇的运动总有其外在的形式,生命与形式总是处于潜在的对立中,随着现代性的展开,两者之间的矛盾日益紧张,冲突日益剧烈,最后表现为在艺术、道德、哲学、宗教等文化领域中,发展为总

① 胡继华. 宗白华文化幽怀和审美象征 [M]. 北京: 天津出版社, 2005: 124.

体文化的现代性危机。所以，许多哲学家对现代性文化的前景持有悲观主义态度，如德国思想家克拉格斯（Ludwig Klages）^①、西美尔（G.Simmel）^②。可见，形式很难表现生命。

而武满彻晚期乐队作品中节奏的深层结构与生命的内在要求自如结合在一起，试着去缓和或者克服两者之间的矛盾，使他晚期作品中的节奏意识与其表现的生命自如融合在一起。“声音通过听觉的想象力而扩大（或被认识），音乐中，声音不仅仅发挥他自己的机能，世界上有生命的东西，都有其固有的生命周期，无论是肉眼是否能看到，声音也是如此。每一个声音都像生命细胞一样有美丽形态和秩序。声音会随时间的变化而发生变化。声音随着时间而行走，首先我们必须认识到这点。”^③

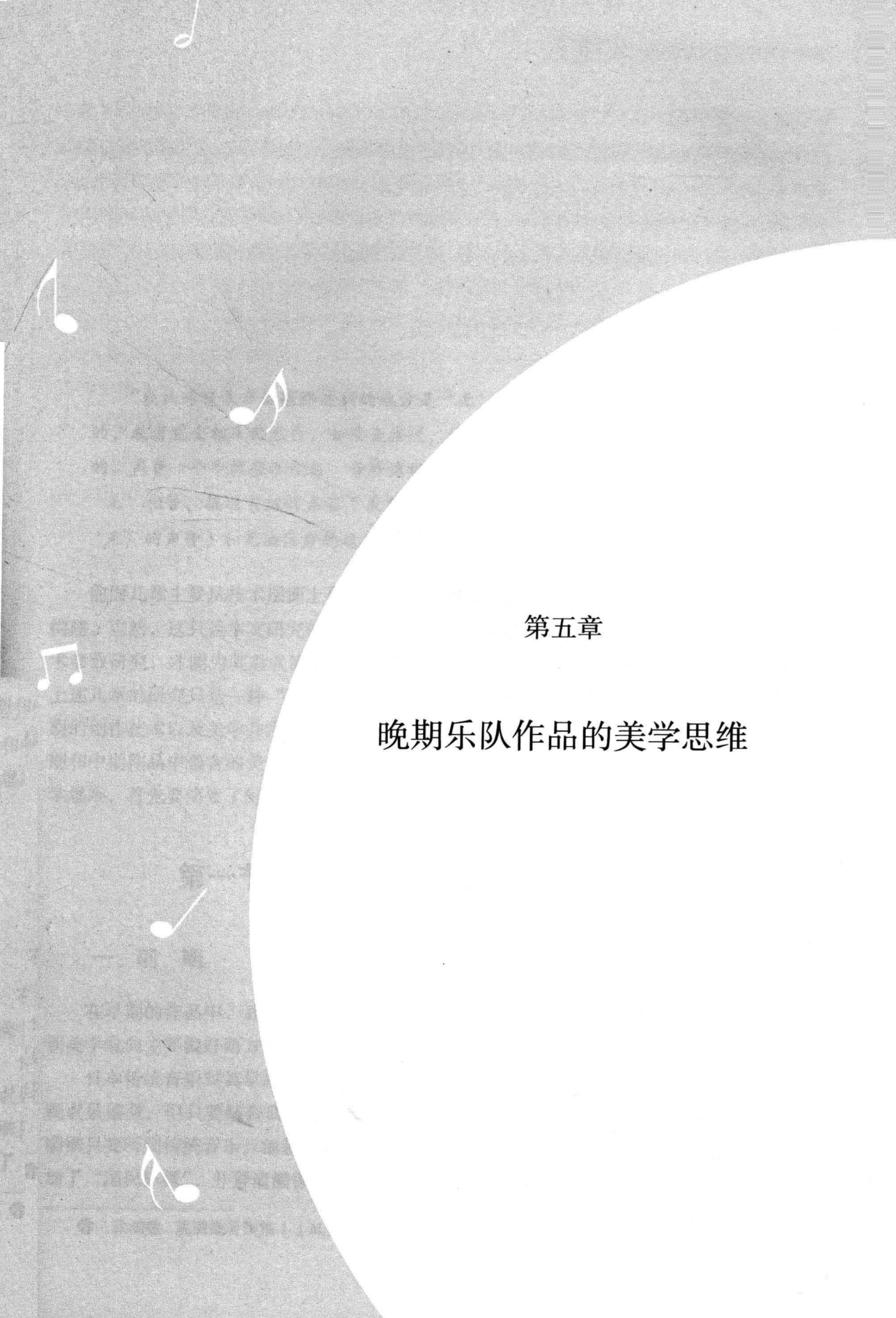
在他晚期乐队作品中，节奏、节拍和速度频繁变更，具有极强的流动性，在连续呈示、发展中具有某种画面感。武满彻通过娴熟地运用这些技术参数，使那些简淡而又华贵、充实而又空灵、元气酣畅淋漓而又韵味清醇荡漾的音响，具有了典型的东方神韵。武满彻说：“西欧体系之外的音乐，非常靠近自然界的状态。对于日本传统音乐的节奏而言，音的一节一节自身便是结束点。耳朵听得这些声音通过间隔来形成关系紧密的协调感。而这种间隔在演奏时是偶然形成并不断变化的，同时声音也在不断寻求建立新的关系。对于这种音乐而言，演奏家的工作不仅是演奏音符，同时也要聆听。演奏家常常通过这种间隔来聆听音乐。”^④通过不懈努力，武满彻悄然触摸到东方文化精神的核心，建构出以生命节奏为核心的意境，试图以东方的宇宙意识和生命情调来整饬现代社会迷乱的心灵，呵护苦难的世界和生命。

① Ludwig Klages, 德国思想家, 率先打出了反“逻各斯中心主义”的旗帜, 认为“逻各斯中心主义”把“自我”和“生命”分开而与意识联系起来, 从而分裂了灵魂和肉体, 最终剥夺了深深植根于肉体的生命体验, 所以要救赎危机与败落中的文化, 必须把灵魂交付给在时间中绵延的生命, 在时间中体验生命的深层内部结构。

② G.Simmel, 德国哲学家, 他认为: 19 世纪末和 20 世纪初, 西方正在经历生命反抗形式的战争, 现代文化的背后是渴望颠覆形式、对抗形式法则的“否定性力量”, 生命企图超越一切形式, 直接而又赤裸地表现出来, 过去和现在的文化形式之间的桥梁似乎断裂了, 我们只能注视脚下未形成的生命的深渊。同时, 他又认为: 把追求向上的灵魂沉坠向下的肉体硬放在一幅描绘有无可比拟的生动的和谐整体的画面之中。

③ 武满彻著. 武满彻著作集 1 [M]. 东京: 新潮社, 2000: 189.

④ 武满彻著. 武满彻著作集 1 [M]. 东京: 新潮社, 2000: 188.

The background is a solid gray color. On the left side, there are several white musical notes of various shapes and sizes, some with stems, scattered vertically. A large, white, semi-circular shape occupies the right half of the page, starting from the middle and extending to the right edge. The text is centered within this white area.

第五章

晚期乐队作品的美学思维

“我认为日本声音最终达到的地方是‘无’，这与之前所说的解放是不同性质的，或者完全相反的东西，如果直接说，传统音乐当中声音与所属的音阶是抵触的，声音一个个被磨炼之后，音阶这种意识变得淡薄了，通过这样，声音本身与‘无’相等，接近自然的声音（虽然其中充满这固有的声音，但是整体上看，是‘无’的声音）和无法区分的状态。”^①

前面几章主要从技术层面上研究武满彻的晚期乐队思维，试图了解武满彻音响的技术构建。当然，这只是本文研究的第一个方面，也是基础性的一个方面，只有先通过这些技术参数研究，才能为其后武满彻晚期乐队作品音响思维的美学思维研究打下地基。但是，上述几章的研究只是一种“断层”式的研究，仅研究晚期乐队作品，而武满彻的前期和中期的创作技术以及美学并没有涉足。为了更好了解其晚期的美学思维，我们回顾武满彻前期和中期作品中蕴含的美学思维是非常有必要的。要想更好地理解其前、中期作品中的美学思维，首先要简要了解其前、中期的主要创作技术。

第一节 晚期乐队作品美学思维的形成

一、前期

在早期的作品中，武满彻主要深受西方音乐的影响，尤其是法国音乐的影响。这段时期美学取向主要偏好西方音乐文化，特别是西方现代音乐。

日本传统音乐对其早期作品影响很小，一段时期内，他甚至反对日本传统音乐。这种观点虽偏激，但只要结合武满彻的亲身经历，我们就不难理解他的这种“反对”，因为武满彻只要听到传统音乐，他就会联想到战争以及一些痛苦的回忆。这段时期内，武满彻参加了“国民乐派”，并拜清濑保二（Yasuji Kiyose，国民乐派作曲家）为师。后来，武满彻

^① 武满彻. 武满彻著作集 1 [M]. 东京: 新潮社, 2000: 227.

与其他作曲家组成“新音乐协会”(Shinsakkyokuha)。这段时期内,协会对传统音乐的一些观念虽然当时对他没有起到大的作用,但到了中期和后期,这些观念对他的影响也就越来越大。如武满彻的早期作品《浪漫曲》(*Romance*, 1949),主要是两种五声调式混合,和声语言是非功能性的。武满彻认为“日本人没有快板意识”,这首乐曲慢板的速度预示武满彻后来乐曲的速度。创作技术上,这首乐曲深受印象主义以及表现主义作曲家德彪西和梅西安的影响。

这个时期,武满彻另外一首代表作是《妖精的距离》(*Distance de Fee*, 1951),这部作品是动机式的,它深受梅西安的影响——其和声语汇来源于梅西安的有限移位调式 I,亦即全音阶语言。其构成[0、1、2、4、6、8、10]成为乐曲一个典型语汇,这个典型语汇也是武满彻后来作品的一个重要和声语汇,贯穿整个创作生涯。同时,武满彻在这首乐曲中运用了附加音技术。

1951年,武满彻与一群志同道合的艺术家一起组建了一个艺术家团体——试验工房(Experimental Workshop)。这个团体模仿欧洲战前的艺术团体,通过多种艺术的融合来扩展艺术的表现力。试验工房反学术、反权威,它联合不同领域艺术家。对于武满彻而言,试验工房具有极其重要的意义,武满彻后来很多哲学思维都受团体中这些艺术家们的影响。同时,试验工房引入了一些西欧现代派作曲家的作品(如梅西安的《末日四重奏》),更为重要的是,它上演了年轻一代作曲家的试验性作品,包括武满彻的作品。

除此之外,大量的电影音乐实践给了他很多机会,为后来音乐作品的织体、记谱以及风格等做了充分的准备,其后来的许多音乐作品就是直接引用电影音乐中主题材料。20世纪50年代初期,武满彻作为作曲家早坂文雄(Fumio Hayasaka,新音乐协会会员)的助手,一同创作了许多电影音乐,获得许多宝贵的创作经验;但是,早坂文雄的突然去世使他茫然而不知所措,悲痛萦绕着他,而这种悲痛和突发事件却改变了作曲家的创作生涯。

为了纪念早坂文雄,武满彻创作了著名的《安魂曲》(为弦乐队而作),这首乐曲几乎成了其风格的标志,“Yoko Narazaki 评论认为“摧毁了任何韵律的感觉,音悬浮在空中”。这首乐曲的最后和弦的八音集合源于梅西安模式 3[0、1、2、4、5、6、8、9、10](112112112),同时运用了武满彻前期常用的技法,如和声的分层结构以及多次准确无误的重复等。”^①在武满彻整个创作生涯中,《安魂曲》是一部极具意义的作品,它是武满彻第一部纯乐队作品,是武满彻的成名作;最为重要的一点就是,它确立了武满彻创作方向以及音乐作品的基本情绪——悲叹、忧郁。在其后的创作中,武满彻延续这首作品创作技法以及表现情绪。如,《黑色绘画》(*Tableau Noir*, 1958)运用八度音阶,仍在有限移位调式上运用外音;《孤寂的声音》(*Solitude Sonore*, 1958)其中最后一个和弦运用5个黑键(与后来代表作《鸟儿

① Peter Burt. The Music of Toru Takemitsu [M]. 英国剑桥: Cambridge University Press, 2001: 51.

降落在星型庭院》(*A Flock Descend into the Pentagonal Garden*, 1977)有相似之处。同时,武满彻也进行了早期序列主义试验,他很少采用严格的序列,而是把调式和序列结合在一起进行考虑。如武满彻第一首序列作品《字之声 I》(*Le Son Calligraphie*, 1958)。

可见,在第一个时期中,武满彻作品具有明显的调式风格,其作品受梅西安、德彪西、韦伯恩、贝尔格以及国民乐派的风格影响较深。但到20世纪60年代初,他的风格发生变化。他更加关注于那个时代的先锋试验派。这段时间大概持续了15年。在这15年中,他的音乐语言受三个方面影响:约翰·凯奇和美国试验派的美学思想、西方先锋派的复杂性以及东方音乐。

二、中 期

中期开始,武满彻几乎完全投身到西方文化中,进一步实践序列主义音乐,如:《树之音乐》(*Music of Trees*, 1961)中12序列,前7个音是梅西安模式Ⅱ的第2种,第6~12音也是模式Ⅱ的3(八度音阶)。后来,武满彻逐渐失去了对序列的兴趣,而把注意力转向音色。1966年武满彻创作的《多利亚的地平线》(*Dorian Horizon*, 1966)是音色探索的一个重要例子,这首作品中,武满彻除了拓展传统音色之外(大量运用滑奏,靠指板演奏,靠码演奏等),还改变乐器空间的布局,使乐器从不同方向和不同距离发声。《多利亚的地平线》“在无传统和声序进,无传统调性矛盾冲突下,音色成为分段分句的依据,在无强烈戏剧性对比展开的情况下,音色的统一和变化构成了音乐内在凝聚力和张力”^①。

1961年之后,约翰·凯奇的思想以及作品给了武满彻很大的影响,如约翰·凯奇《钢琴协奏曲》。1961年武满彻创作的《环》(*Ring*, 1961),就运用了序列、不确定性以及图表记谱(《环》(*Ring*)中——R代表逆行、I代表倒影、N代表声音(噪音)、G代表基本主题)。同时,武满彻开始实施或者加固一些对他具有重要意义的创作观念,如和声分层、空间布局、多元论、安静、个性化的织体(单个音事件)等。另外,武满彻进一步加强先锋派的实践,他吸收了更多先锋前卫的创作技术,如卢托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski)、贝里奥(Luciano Berio)、里盖蒂(Gyorgy Ligeti)和潘德列斯基(Krzysztof Penderecki)等作曲家的技术,他的创作技术越来越复杂、宏大,逐渐成为当时世界上最重要的作曲家之一。这个时期的作品呈现如下特点:不同的器乐组合自由地交织在一起;自由的点描织体;泛焦点(同一个时间有不同的事件);强烈的空间感(源于德彪西的分层乐队织体),等等。

但是,在其作品中,他还显示自己独立的精神、美学观念以及一些特殊的日本式的东

① 童昕《〈多利亚地平线〉的音乐结构——兼论音色在现代音乐中的表现和结构力作用》[J]中央音乐学院学报,1997(3)。

西。如，结构上借用日本花园式的结构布局，这种“庭院结构”具有明显的暗喻——弦乐的音簇形成的背景代表了沙子，亦即花园的背景；“草”生命周期最短，用运动着的管乐或者打击乐表示，运用非传统的配器布局；“树木”是另外的音乐代表，用打击乐表示；岩石由持续不同低音（弦乐）不协和的自由运动代表。而“人”漫步在多焦点的音乐花园中，由钢琴代表。这种结构后来逐渐发展成了具有武满彻标志的花园式结构，如作品《弧线》（*Arc*, 1963）中就运用了这种结构。

在这个转变过程中，《11月的阶梯》无疑是一个标签式的作品，甚者被认为是除了《安魂曲》之外，最为西方听众称道的作品。这部作品特点有：11个不太清楚的分段；乐曲的和声刺耳；多层和声并置以及附加外音；形成泛调性；织体片段化；稠密的网状织体以及分层织体；复杂的移位、变形；同节奏的结构；音块技术以及微复调技术等。该乐曲移植于两点的五声性和声结构[0, 2, 4, 7, 9]，它与简单和声、浓密的半音聚集以及微分音相对应。可见，这首乐曲中，五声性和声是一个非常重要的和弦，这种类型的和声后来逐渐成为武满彻中后期作品中和声构建的基础。

从美学上看，《11月的阶梯》试图探索当代西方音乐与日本传统音乐之间的共同之处。在乐曲中，武满彻试图保持东、西方音乐文化的独立性，通过两种异质声音，去揭示两者的差异，乐曲中几乎没有多少并置的部分。《11月的阶梯》之后的《绿色》（*Green*, 1967）被称为《11月阶梯Ⅱ》，从乐曲的表面看，简单而又丰富的和声以及织体，可以让我们回忆起梅西安甚至是德彪西的风格。《绿色》的调式基础仍然是全音阶的一个变体——[0、2、3、4、6、8]。这首乐曲中，武满彻虽然专注于源于调式的结构，但他并不回避偶尔使用半音化材料或者八度细分，通过模仿来建立网状织体。在这两首乐曲中，创作技术上最关键的仍然是调式因素。其中《绿色》预示后来的风格——泛五声音阶。它为后来创作逐渐进入“调性海洋”做了技术上的准备。

20世纪70年代初，武满彻的国际地位逐渐上升，其创作也达到了现代主义的顶点。在其作品中，空间和空间织体也变得越来越重要；武满彻一边进一步探索新的音色，一边通过研究巴尔托罗契（Bartolozz）的《木管新声音》（*New Sounds for Woodwind*），从中获得新的灵感。随后，他开始放弃了先锋主义，试图创作一种新的声音，这种声音甚至具有某种浪漫主义的色彩：织体简单、和声丰富、感情真挚。1977年武满彻创作的管弦乐《鸟儿降落在星型庭院》就是这种风格的表现，它预示一个新的创作时代的来临。

综上所述，从20世纪60年代初到70时代中后期，武满彻美学思想以及音乐语言发生了很多变化。美学思想上，逐渐回归到东方语境中，东方的审美思维逐渐获得统治性地位；同时，语言技术上，武满彻开始尝试着把西方技术思维与东方审美思维相融合，逐渐走出一条具有个性化的创作道路。在经历过中期的酝酿、摸索后，武满彻形成具有典型意义的晚期风格。我们平常所言的“武满彻式的”音响，也主要是指其晚期的风格。

第二节 晚期乐队作品的美学思维的表现

在武满彻整个的创作生涯中,他1977年创作的管弦乐《鸟儿降落在星型庭院》是一个新的分水岭,标志着武满彻开始进入创作晚期。这一时期,他逐渐抛弃实验,走向平稳,作品风格日趋简约,武满彻自己称这种风格为浪漫主义风格。晚期作品中所体现出来的韵味、审美意象、内敛的表达等都与东方文化息息相关。他很好地把西方技术文化思维和东方审美思维自如地交融在一起,从东方美学的深层底蕴出发,运用他前期和中期实践了几十年的、运用娴熟的西方技术语言以及东方五声式的语言,创造出更简洁、更有意境的音乐。

为了更为透彻地了解其晚期乐队作品音响思维背后的美学思维,首先我们需要了解武满彻晚期乐队作品中体现其美学思维具体的表现形态。

一、美学思维的具体表现形态

在武满彻晚期乐队作品中,他常把一些具有审美感的意象赋予他的乐曲。他曾解释乐曲《11月的阶梯》的名称来源时写道:“纽约的组织屡次催我决定作品的名字,我已经告诉他们两个名字,但是两个都由自己取消了,音乐是在名词化之前的状态,题目必须具有正确性。另外,音乐不应是限定的东西,应该具有很强的感召性,也应该在其中有一些具有暗示性的空间,人类周围的自然也好,世界万物也好,都具有某种无名的等同性。这些东西在人们给他起名打招呼的时候,它们就被当成人类的东西了……”^①可见,他的乐曲名是经过深思考虑而获得的,其中带有作曲家强烈的审美意蕴。前面已经论述过了,在晚期作品中,武满彻对一些意象产生浓厚兴趣,为其创作了许多的乐曲,如水、树、梦、数(代表了对梦幻般内心世界的昭示)以及星座(代表了对神秘宇宙世界的探询)等。大体而言,可把它们分为两大类。

(一) 具体意象

在武满彻晚期作品中,大部分乐曲都是描写自然存在形态,如水、树木、风、雨、花鸟等。如:《庭雨》(1974);《波》(1976);《鸟儿降落在星形庭院》(1977);《航道》(1978);《向着大海Ⅱ》(1981);《雨意》(1982);《雨树素描》(1982);《彩虹中的帕尔玛岛》(1984);《梦雨》(1986);《风有多慢》(*How Slow the Wind*, 1991);《海之波》(*Between Tides*, 1993)等。

这些事物本身就是自然生命的象征,通过对各种自然事物形体、色彩以及由此引发的

① 武满彻. 武满彻著作集1 [M]. 东京:新潮社, 2000: 188.

个人感觉的变化等方面的表现,让人体验到大自然生生不息的强大生命力以及生命的美感,武满彻对它们的偏爱体现了他对自然生命的尊重和热爱。由此也可以看出日本传统文化思想对他的影响。

树木和花草意象与日本的自然地理风貌紧密相连,在日本,森林植被面积占国土面积的多数,因此常成为艺术家表现的直接对象。这些意象蕴含着巨大的生机:随着四季交替,这些自然物的形体、色彩等都有明显的变化,表现了生命的成长和流动过程。在这些自然意象中,“水”是武满彻最喜欢表现的对象,前面已经讨论过,海洋环绕诸岛,海洋构成日本文化的重要构成部分。水乃生命的源泉,其不息的流动象征生命的动态过程,水无形的力量与多种多样的形态,可以汇集成不同的声音。在很早以前,武满彻就对水的意象产生浓厚兴趣,如1960创作的作品《水之曲》(*Water music for magnetic tape*, 1960),完全由水声构成。水是他的生命美学思想最直接的表现载体。

武满彻在描绘和表达自然时,很少把自然作为客体作二元对立式分析,他更多倾向于在“天人合一”层面上达到与自然意象的“交互感应”,而且把自身对生命的感悟和体验融入其中,表达生命与自然合而为一的情感状态。从其对自然意象的迷恋之中,可以折射出其浓郁的生命美学思想,他不仅关注人类自身,而且关注宇宙万事万物的生命,渴望通过音乐来表现世界万物内在的勃勃生机与绚丽的色彩,通过音乐来表达对万物和谐相处的内心愿望,犹如音符的和谐一样。

除了水、树木等自然意象外,中、晚期作品中,武满彻也非常喜欢表现星座,星座系列成了他晚期表现的一个重要对象。如《星座》(*Asterism*, 1968);《仙后座》(*Cassiopeia*, 1971);《双子座》(*Gemeaux*, 1971—86);《星岛》(*Star-Isle*, 1982);《猎户座与昴星团》;《猎户座》(*Orion*, 1984)。

“黄道12宫”^①,看似无序,实则有序,随着季节的变换,不同的星座便会进入人们的视野,在星罗棋布的背后具有规律可言,它象征着宇宙生命秩序的严整与内在的和谐。以音乐的形式来表现星座,首先体现了武满彻对宇宙的敬畏之情;也表现了他对浩瀚的宇宙星空的深思和探想,例如,生命的源泉与归宿、宇宙星空的组成等。其次,浩瀚的宇宙星空本身就带有无穷的奥秘,它代表着人类思维的极限,它引领着世代代的人类对它的神往与探索,正因如此才产生了世界诸多民族关于宇宙星空的各种神话传说与猜想,而敏感纤细的日本民族更有着这方面丰富的文化想象,这些皆或直接或间接地为武满彻音乐美学思想的形成提供了宝贵资源。再次,星座的多样性与丰富性、星际斑斓的色彩,与其他自然意象有共同之处,体现着宇宙万物之间生命本体的一致性,正是这种宇宙生命的内在一

① 太阳每天约向东移动一度,地球每年绕太阳一周,仿佛是太阳每年围绕我们旋转一周,这就是太阳在天球上的周年运动,而运动的轨道就做“黄道”。远在五千多年前,就顺着黄道划出了白羊、金牛、双子、巨蟹等12个星座,在中国叫做“黄道十二宫”。

致性促使武满彻经常将遐想的触角伸向浩瀚的宇宙星空。

（二）抽象意象

1. 数字。具体的数字虽然明确，但数字之间可以无限地自由排列和组合，它可以象征一切无序、不定形的东西，而且数字带有无限性和无穷性，象征着生命的无限以及宇宙的无穷，表现了作曲家在未知世界的探求欲望。武满彻常利用数字抽象多变的特点去表现梦境，把数字与梦境紧紧联系在一起。

日本人崇尚简约，对数字的态度与中国相反，中国人一般以偶数代表吉利，而在日本，奇数代表吉祥，除了日本的和歌，俳句格律都用奇数外，日本歌舞伎的剧名也一定是用5或7，有时也用3，几乎很少用2、4、8等这类偶数。喜爱奇数成了日本人生活的准则之一。“在生活中尤其忌讳数字4和6，因为“4”与“死”谐音，“6”与“碌”谐音，“碌”下面接否定词，表示不像样，不正经等。”^①

武满彻认为：“我对处理数字的兴趣绝不会引导我去创立音乐理论，相反，通过运用数字，我想使音乐联结真实、多变的世界。”^②武满彻在作品中多次运用数字来控制着整个乐曲的布局，如在著名的《鸟儿降落在星型庭院》中，五角星形状的庭院是作曲家梦中出现的一个场景，作曲家就把数字5作为技术构建的一个重要因素，在音高组织上起到重要的作用，这首作品中的一切和声的产生以及变化都与数字5有重要的联系。

2. 梦。武满彻晚期写了许多关于梦的作品，如《梦之时》、《梦的边缘》、《梦/窗》、《梦雨》（*Rain Dreaming*）；《我听到水梦》；《梦的引用》等。可见，武满彻对梦之意象的表达是格外钟情的。

与西方的弗洛伊德不同^③，武满彻主要是挖掘梦的象征性，武满彻在其散文《梦》中说：“人对于梦的不停追问会停止吗？不，只要人不把梦用别的语言形成体系，这件事情就不会停止；但是如果这件事实现的话，人又会在梦中做梦了吧，梦这种非现实的领域像隐藏的水道一样错综复杂，贯穿宇宙和人类，在不可知的层面上游走，这是超越历史和辩证法的永恒瞬间，但是现实常常站在瞬间之上，将梦冠以‘不可思议’这个词语，很难说出其中的妙处，那么，用什么样的词语形容梦？我常常有一个疑问，用生理学和心理学来解释梦是真的？我只做固定的几个梦，也许只有这几个梦没有从我的记忆中消失，将我心

① 叶渭渠，唐越梅著．物哀与幽玄——日本人的美意识[M]．桂林：广西师范大学出版社，2002：20-21．

② 武满彻．Confronting Silence[M]，Fallen Leaf Press．1995：102．

③ 弗洛伊德是“精神分析学”的创始人，他对梦的分析是建立在他的潜意识和泛性论的基础上的，他认为，梦都是欲望的象征与满足。梦是一种（被压抑、被压制的）欲望（以伪装的形式出现的）的满足，这种满足大多与性有关。在弗洛伊德看来，梦境是潜意识的最佳表现途径，透过梦境可以观照源自生命本初的欲望，表现的是人的原始生命力，由此可以感受到人类真实的存在。

理超现实的情景冻结,那么人反省梦对人而言有何意义?我做的梦一个是漫无边际的冰河,另一个是单色调日本石匠干活的地方,无论哪个和我小时候都没有任何关系。石匠庭院的景象总是那样:在一个昏暗的高处向下俯瞰的情景,在傍晚的斜阳中,一个石匠在雕刻石头,这些故事中有这些情景,说到这里,我想起做梦时我没有听到雕刻石头的声音,难道梦是没有声音的世界?”^①

在武满彻看来,“梦”是神秘的、无意识的、鲜活的、无处不在的,具有灵性的,指向遥远而又神秘的世界,包括自然世界和生命世界。武满彻常常通过“梦”把这些神秘的、不可知的意识联系在一起,而意识通常来自作曲家对自然、心灵的体悟。以作品《梦/窗》为例,《梦/窗》的配器参照日本庭院的空间设计(两组弦乐队分布舞台两侧,中间舞台前面是六个独奏乐器;中间舞台中间分布色彩乐器组和打击乐器组乐;中间舞台的后面是木管、铜管以及打击乐器和颤音琴)。

乐曲的第一部分(1—25小节)建立在一个四音动机基础上——D、E、A、^bB,它贯穿全曲,成为整个作品的音高核心。第一部分以四音动机作为主题材料,和声主要建立在全音调式和弦和五声调式和弦基础上。前10小节中,音乐的律动极度不规则;1—2小节重复的四音动机;弦乐的泛音、竖琴泛音等建立起一幅恍惚、神秘、宁静的梦中画面。第三小节织体加厚,音响加强,进入了一个小的高潮,而后迅速退潮(4—5小节),配器上运用点描手法,音点散落于不同的乐器上,色彩缤纷,营造了一个恍惚、多动、迷离的音响空间。第8小节中,多达五种音型材料同时叠置,节奏相异,弦乐群以颤音在高音区快速演奏,单簧管、钢片琴等琶音快速上行,整体音响混乱嘈杂,似梦魇中的挣扎。11小节后,音乐基本建立在以弦乐泛音背景基础之上(左、右两侧弦乐队),左、右弦乐群分为四个部分,不同空间的泛音互融,和声相互浸染,构成12音背景和弦。在此背景上,竖琴的四音动机音响快速横穿其中,似精灵飞逝。可见,这一部分的音乐营造一种“如梦”般的音响空间,其和声节奏和音符节奏变化多端,音响画面切换频繁,且变化无规律,仅依靠贯穿音响中的四音动机统一。

与此同时,在东方语境中,“窗”是一个美丽的字眼,给艺术家创造无穷灵感。在艺术的表达上,“窗”能起“间离”效果,而“间离”是艺术空灵的一个条件,要达到这种空灵,艺术视角与对象必须有距离,“窗”为这种距离提供了一个好的意象空间。正如宗白华所言:“美感的产生在于能空,对物象造成距离,使自己不沾不滞,物象得以孤立绝缘,自称境界:舞台的帘幕,建筑的台阶……从窗户看山水,明月下的小景,都是距离化,间隔化条件下产生的美景……”^②隔窗而望,“窗”外的景色总是美丽动人,令人遐想,为创

① 武满彻.武满彻著作集1[M].东京:新潮社,2000:343.

② 宗白华.艺境[M].北京:北京大学出版社,2004:163.

造艺术美感提供素材,尤其是梦里的“窗”,作曲家用心灵慧眼去静照、静观这梦/窗外的一切。

《梦/窗》的第二部分(第26—44小节),作曲家在写梦中的“窗”,音乐一改第一部分的氛围,运用六重奏(六件乐器置于舞台的最中央,喻庭院中的参观者)清晰、透明的织体和音响,表达参观者对庭院的感想。长笛、单簧管演奏旋律形成二声部对位,旋律建立在C调上,围绕C音运动,调性明确。弦乐四声部建立背景和声,主要以泛音形态出现。后来,主题通过空间转接到中间舞台靠后的木管组。旋律仍建立在C调上,这段音乐运用了传统的调性思维,节奏规整,旋律曲折婉转,凄美动人,“在场”的主体通过“窗”这个虚拟的空间传达对美丽梦境的向往之情;同时,通过乐器设置可以看出自然存在的景物对创作者的影响。乐器组的位置模拟了日本庭院的布局,庭院中的花草树木等景物的“运动呼吸”通过乐器的声音表现出来,而梦中的声音律动暗合着庭院中具象事物的“呼吸”。这样,把梦、窗、庭院(自然)联系在一起,用如梦如幻的声音传达对自然和生命的体悟。

武满彻还常把梦与电影联系起来,在论述有关电影的一些美学观念时,武满彻也认为:“我对于电影的故事性不感兴趣,电影是梦的引用;另外,梦和电影是可逆的,可以互相转换。通过电影,梦境可以不断扩大。对于电影,我的兴趣不在电影的情节和构思,而在电影中的细节。电影鲜明的具有现实性的细节深化了梦的整体。这种细节像酵母菌一样,对电影故事起到分解作用。但是,作为实际的问题,这些梦的碎片无法用语言表达出来,只有电影能够将其表达,电影屏幕中动态的东西(即使是静止的画面,一秒中进行24次非连续的运动),以及它们的变化过程让我对电影非常着迷。就像梦揭示隐藏在深处的现实一样,电影给我们的印象,不是在现实中加入多余的东西,而是将我们在平时看过,而不太注意的东西表现出来。看完电影《爱的奴隶》后,我发现人生只能用光来进行解释……电影反映现实,电影传递梦的同时也传达其他东西……,这些梦就形成了电影……”^①

可见,武满彻认为,电影表达的就是梦,梦就是电影的表达,两者是互逆的。梦自身的特点虽然是混乱而又无序甚至模糊的,但它与真实、多变的现实生活,与真正自我是息息相关的,它常带有深层的象征隐义。

既然数字与梦都有着多变而又无序等共同性,因此两种意象常联系在一起,正如作曲家而言:“通过运用数字,我想使音乐连接真实而又多变的世界,凭借数字,我想更清晰地窥见内心深处的我那些不可预知的,无定形的意象,这些意象或许潜在并蕴藏很长时间,然后不期而遇地浮现在梦中,通过纯粹而不朴素的数字,我意欲证明梦的含混和负责。我不是数学家,我对数字的反应处于本能,一旦数字被我本能捕捉到,我感到它就体现宇宙

① 武满彻.武满彻著作集3[M].东京:新潮社,2000:450.

普遍的秩序……”^①

通过上述武满彻最喜欢表达的三种重要意象的论述,我们发现这三种意象之间存在共性:水系列以它多变的形式和内在力量,表现一种生命的运动感。正如作者所言:“我感到水与声音是相同的,人们想象水仿佛就是活生生的和有机的物质,能唤起我们情感……它以不定的表现形式隐喻着自然生命的万千变化”^②。星座系列体现了武满彻对大自然的敬畏之情,对浩瀚的宇宙星空的深思和探想,对宇宙生命的神秘性、多样性、丰富性的探索,对生命源泉的思索。梦和数之系列试图论述它们的象征性,数字象征着生命的无限和宇宙的无穷,对未知世界的探求欲望;而梦与真实的、多变的现实生活以及与自我是息息相关的,梦的象征隐义就是活生生的生命运动。三种意象都在试图诠释自然、宇宙和生命的运动,尤其是生命运动的重要意义。

由此,我们可以发现其背后深厚的生命美学底蕴,正是这种美学底蕴,使其音乐超越了单纯的技术层面,而具有了美学的、文化的内涵。武满彻如此深厚的美学素养和如此深邃的美学思维,值得我们进一步的探索与分析。

二、美学思维的源泉

武满彻作为当今国际性大师,要探寻其艺术作品的美学思想,必须立足本土,同时又要具有全球性的视野。对于其美学思想,尤其是生命美学思想的源泉,可以从以下几点加以探求。

第一,本土美学思想的熏陶:主要是日本民族的审美特征、审美意识、审美范畴以及文化阐释。

为了了解这个问题,我们有必要首先了解日本艺术及美学产生的文化背景,在这个文化背景的熏陶之下,我们才能更真切地了解与把握武满彻艺术和美学观念变迁的内在理路。“森林、海洋以及农耕文化是日本艺术与美学的生成土壤。日本自然环境中有三种因素对日本文化、艺术以及审美模式的形成产生了重要影响,这就是森林、海洋以及农耕。”^③森林景观呈现出神秘色彩,悠长森林之道促成日本人喜欢探幽逐微的审美意识;日本自然环境中,海洋因素是一个重要的因素,征服变幻无常的大海形成了日本民族探险和征服恶劣环境的勇气,它与森林因素一起,构成日本文化的主题内容——“把森林文化的优雅精神和海洋文化的狂暴精神结合起来,构成日本文化的主体内容”^④。一方面,充满了森林文化的优雅和谐的情趣;另一方面又有海洋文化的阴郁和深沉以及不可预料性的审美情趣。农

① 武满彻.Confronting Silence [M].加州:Fallen Leaf P.ress, 1995:102.

② 武满彻.Confronting Silence [M].加州:Fallen Leaf P.ress, 1995:61.

③ 邱紫华.东方艺术与美学[M].北京:高等教育出版社,2004:301.

④ 邱紫华.东方艺术与美学[M].北京:高等教育出版社,2004:302.

耕文明对日本文化影响也是巨大的,日本美学思维中具有讲究自然而然,追求自然天成的审美思想与农耕文明有莫大的关联。

在这样的文化背景之下,日本民族产生了具有个性化的民族思维特征,如对自然天性的尊重、对变化的敏感和对瞬间状态的留恋;同时,日本民族特别强调精细的认知,追求一种极其精美的品性;注重直觉思维,喜欢把抽象思维诗意化,直观化,而不注重事物之间的秩序和结构关系,讲究率性而为等。

这样的民族思维特征形成了典型的日本民族审美意识,如日本艺术家崇尚生命之美,赞扬自然鲜活的生命以及强盛的生殖力,自然界的许多意象成为艺术家直接表达的对象;日本人认为美需要有内心的善,人要善待自然,善待自我,与自然和谐共处,建立起以自然植物生命为象征体系的审美意识等。

日本民族的独特艺术观念有三个基本支点:“其一,艺术之道遵循自然之道;其二,艺术的功能是‘陈述心志’、‘以心为先’、‘表现真心’,因此借物以抒情,咏物以言志,表现主体内心世界是艺术应有的本质;其三,艺术美以技艺完美为基点,技艺、技巧也具有独立的审美价值。”^①

上述简述了日本民族的文化背景、民族思维特征、民族审美意识以及民族艺术观念。这些内容是武满彻晚期美学思想的源泉,也是他美学思考的起点。在他的随笔中,他多次表达了这些观点,如他在随笔《11月的阶梯》说道:“自然中,自然的噪音并不影响听觉行为,当然,这种无数声音组合在一起是有助于听觉的。自然的声音栩栩如生的样子和变化,作为完整的声音不是必需的元素,而在空间中是有共存关系的。西欧体系之外的音乐,非常靠近自然界的状态。对于日本传统音乐的节奏而言,音的一节一节自身便是结束点。耳朵听的这些声音通过间隔来形成关系紧密的协调感。而这种间隔在演奏时是偶然形成并不断变化的,同时声音也在不断寻求建立新的关系。对于这种音乐而言,演奏家的工作不仅是演奏音符,同时也要聆听。演奏家常常通过这种间隔来聆听音乐。听并不是逊色于发声的现实行为,这两个东西是不同的……一直使我转向音乐的力量源于我身体内部东西,来自外部的东西很少。这么说来,也不能说外部条件没有,但是,作为一种趋势型力量与我进行交流的是那些细小的部分,我如果不把这些细小部分扩大,将其转换成我自身内部力量,是无法对音乐进行想象的。对于我自己写的文章,我叫着‘自然’(对于我而言,就像呼唤一样),用了很多词汇,这个词即是形容词,又是副词还是名词。可以说这个‘自然’是全方位、主动的让我行动的‘自然’。对于我而言,东西方音乐在自然状态方面都是极具想象型的。很多现代作品,想要避免‘传统’,但是,我不惧怕‘传统’,对我而言,创新性和传统性两方面都是非常重要的……我的音乐形式是声音自身所要求的自然形态,不

① 邱紫华. 东方艺术与美学 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2004: 315-316.

是从事先设计好的那里开始的，不是把声音当作媒体来阐述，而是声音面向我，主动向我来阐述。作品由存在中来，像一个力学性的状态靠近……”这些文字部分都非常鲜明地表达作曲家关于细节以及自然等观点，而这些观点与上述的日本思维特征以及民族艺术观念是吻合的。

第二，非本土思想的影响：西方一些方法论和思维方式也对武满彻的创作思路产生过重要影响。

首先，庞德（Ezra Pound）^① 意象派诗论的影响（侧重具体意象）。意象派是 20 世纪初英国出现的一个现代主义诗歌流派，庞德提出了一套诗歌理论主张，对诗歌创作、诗论发展以及其他艺术发展产生了重要的影响。

庞德是一个创新性意识极强的诗人，他学习过汉语，翻译过唐诗，也研究过日本的俳句与和歌，他在东方诗歌中感悟到天人合一、主客相融的审美意境，在此基础上建构了意象主义诗论，提出了“意象”这样一个核心命题。传统思维中，意、象是同一个作品两个不同内容层面，象指直观的外形，意指作品的内涵、创作者的情感体验，象是意的载体。庞德却把意、象融合一体，意即象，象即意，形式和内容、主观和客观、物与我水乳交融。

庞德主张诗歌的表达形式是直呈意象，即将内在的情感和外在事物的审美形态或作为一种直观的形象呈现在诗歌中。追求一种情感在审美化的自然中沉浸栖居，在主客体、物我两边互动中完成两者的内在融合，使心灵与自然之灵共感，以求得主体生命和客体自然的万物和谐共生，天人合一的诗境界^②。与象征派诗人一样，庞德也注重诗歌语言的音乐性，他认为诗歌和音乐一样，有自己的内在旋律和结构，这种旋律和节奏与诗歌表达的情感以及多种情绪的复合体融为一个和谐的整体。自然、和谐是庞德看重的审美范畴。庞德把诗歌作为诗化心灵的手段，认为诗歌能诗化读者心灵，使之超凡脱俗。因此，他认为创造完美的意象就是诗歌创作的宗旨。庞德这种借助完美意象来表达内心情感的审美旨趣影响了武满彻，使其在聆听外在自然之声和内在自我之声的过程中寻求表达这些声音的完美意象。武满彻借此来表现其对生命的思考与关注。

① 庞德，1885—1972，是现代美国诗人和评论家，出生于爱达荷州的一个土地局职员家庭。1908 年，庞德到了伦敦，与一批志趣相投的作家和诗人，共同发起了意象主义诗歌运动。以后，他又成为现代派诗歌的理论家，1910—1920 年，庞德成为伦敦文学界威望最高，影响最大的人物。“二战”期间，因为替法西斯宣传而名誉扫的。庞德规模最大、最重要的著作是长诗《诗章》，早在 1905 年开始创作，直到 1969 年发表 110—117 首残篇，没有结尾。这首诗气魄恢宏，全诗没有连贯的叙述，而是将当代和古代、欧洲和东方交融在一起，对全部的人类文明进行了一次审视。《诗章》中夹杂希腊语、拉丁语等 18 种语言，风格玄妙晦涩。对整个现代欧美诗歌产生巨大的影响（上述信息选自章宏伟主编的《西方现代派文学艺术辞典》，第 226—228 页，社会科学文献出版社，1989 年 7 月第一版）。

② 马新国. 西方文论史 [M]. 北京：高等教育出版社，1994：336—337.

其次,意识流小说创作技法的影响(侧重抽象意象)。意识流小说是在现代哲学和心理学基础上形成的。意识流又被称为“思想流”或者“主观生命流”。帕格森、弗洛伊德等都对意识流小说形成与发展产生过重要的影响。意识流的方法可从两个层面理解:“第一,是一个叙事技巧产生无数连续不断的印象,包括视、听、触觉以及下意识,通常指内心独白;第二,还涉及对人的意识和心理的解释问题,作家以意识流方法试图捕捉人物意识的全部流动过程,不局限于单纯描写其合理思想。意识流小说常打破小说结构,故事的叙述不按照逻辑联系展开,而是随着人物意识活动,以自由联想的方式来组织故事,确定作品的结构。作品不受时空或逻辑因果关系的制约,往往表现为时间和空间的大幅度跳跃转换,不同场景的非逻辑连接,另外,作品中常用内心独白、自由联想、象征暗示、虚实结合来展示人物的意识流轨迹。”^①

意识流小说常和音乐联系在一起,是“小说的音乐化”,“意识流是经过模仿其他艺术,特别是音乐,来摒弃纯文学的标准,使得肌理和骨架密切结合在一起……”^②;“音乐尤其音阶形式和调性,文学也有其对应物。从某种程度上说,一种思想能转换为大调和小调。而不同的时态——现在时、过去时、未完成时等,若运用得当,实际上就是“调”了……”^③

武满彻深知意识流和音乐之间的关系,他作品中一些创作技巧与意识流手法非常相似,如大幅度时空跳跃,瞬间的意识转换等。武满彻小提琴协奏曲《远方的呼唤》,其题名就是源于著名意识流小说家乔伊斯的长篇小说《芬内根们的觉醒》^④(*Finnegans Wake*, 1939)的最后一句话,这部小说吸引武满彻的是小说不完整的开始或者结束的语句以及语句中的多义性,这些都给武满彻的创作带来灵感。可见,意识流小说中语言的多重形象给予武满彻很大的影响。武满彻的另外两部作品的题目《河流》(*Riverrun*, 1984)、《孤寂的路》(*A Way a Lone*, 1981)也同样来自乔伊斯的长篇小说《芬内根们的觉醒》(*Finnegans Wake*)的开始部分和结束部分语句。

由此可见,武满彻的晚期音乐内容之所以丰富多彩,并体现厚重的文化内涵与其在思

① 章宏伟.西方现代派文学艺术辞典[M].北京:社会科学文献出版社,1989:38.

② [美]梅·弗里德曼著,申雨平曲素会等译.意识流,文学手法研究[M].上海:华东师范大学出版社,1992:19.

③ [美]梅·弗里德曼著,申雨平曲素会等译.意识流,文学手法研究[M].上海:华东师范大学出版社,1992:120.

④ 《芬内根们的觉醒》(*Finnegans Wake*),是乔伊斯最后一部小说,创作于1939年,主要叙说主人公伊尔威客一夜之中的梦呓,是一篇“梦呓小说”。书中大量使用含糊不清的语言,并利用词的谐音来取得滑稽的效果,18种语言文字混合,从语言变得更加难以理解,其中的意象随着梦思而飘逸变幻,不能用意识把握。

想文化方面博采众长并加以有机融合是分不开的。

三、美学思维中的意境之美

聆听武满彻的音乐要靠心灵来体会，它给听众的直观感受是节奏舒缓而悠扬，意境空寂而幽远，时而安静悠远时而激扬高亢。武满彻的音乐作品既可以让人心如止水感悟宇宙万物的生命律动，又可以激发人们深思武满彻的内心世界。武满彻借鉴西方音乐技法，使其有效地与本土音乐美学有机地融合，其音乐作品很好地表现了日本传统的思想文化、审美情趣，以及特有的东方意境之美。他通过所塑造的意象来营造的各种意境之美。这意境之美是与其对宇宙万物的思考、关注和“同情”息息相关的。

（一）“意境之美”的心理基础：“同情”

大体而言，武满彻晚期乐队作品之中所营构的意境之美多是借助众多艺术意象来表现的。其音乐表现对自然生命的尊重和赞美，对宇宙万物生生不息的生命力的礼赞，弥漫着天人合一的诗意理想。而众多意象与意象之间的交叉、混溶的背后都有着相对统一的文化意蕴，它们都凝聚着作曲家的丰富情感，是作曲家生命感悟和情感的寄托，体现武满彻内心对万物的深切“同情”。

换言之，不管是具体的意象表达还是飘逸的意境建构，武满彻的音乐无不表达或者暗示作曲家的对自然、宇宙和生命持有一种“同情观”，即同情自然、同情人生、同情社会，这就是我们常言的东方“同情观”。与西方美学中的“移情说”不同^①，东方美学中的“同情观”的认识论基础就是“万物有灵观”。具体而言，人把生命或者生命的属性赋予无生命的对象，从而使一切事物都具有人相似的生命现象，把万物看成自己的“同类”，人与自然万物之间，动物与植物之间都是可以“互渗”的，相互作用，彼此同情同构，体现了“物我不分”、“物我同一”的关系。这种观念决定了人与自然的亲密关系，形成了“心物一元论”，人物本为一体，没有隔阂和鸿沟，彼此之间是可以对话的。“东方的同情观以同情同构，物我交感，物我互渗的眼光看待自然事物，把自然万物的生命同自身的生命加以类比……”^②武满彻所追求的就是通过心与物的交融互渗，达到天人合一的至高艺术境界与人生境界。

^① “移情说”是西方著名的审美学说，基本含义就是在审美过程中，主体把自己的生命、情感等注入或者倾注到自然对象上，使无生命的自然物体具有了人的色彩，这样，人对外界审美过程中，使自己对象化，获得了自由。黑格尔为“移情说”奠定了理论基础，他认为：美是理念的感性显现，美的事物之所以为美是因为它显示了绝对精神，或者说，绝对精神借助于外在物质而得到实现，决定事物是否为美，主要取决于是否具有“理念”或者精神，简言之，是人的精神才赋予自然以美感的。这种学说有其合理性，但是，它夸大了主观的作用，片面强调了主体对客体的生发作用。

^② 邱紫华.论东方审美“同情观”[J].文艺研究,1993(5).

在日本人审美意识中,“物哀”、“空寂的幽玄”、“闲寂的幽玄”三种美的形态占据了日本艺术空间的中心位置。这三者结合在一起,相辅相成,概括地表现了日本艺术观的整体,而这三种美的形态与“同情观”是紧密相连的。

大部分日本艺术家都具有强烈的“物哀”情结。“所谓‘哀’,本是感叹词,其内涵不仅仅是‘悲叹’含义,还有悲悯、同情、爱惜和赞颂等含义。所以,对日本文艺中的‘物哀美’,不能简单理解为‘悲哀美’,悲哀只是物哀的一种情绪,而这种情绪包含的同情,意味着对他人悲哀的共鸣,乃至对世相悲哀的共鸣。这是一种同情的美。”^①“物哀”是客观对象(物)与主观感情(哀)一致而产生的一种美的情趣,是对客体抱有一种朴素而深厚感情的态度作为基础的。在这个基础上所产生的主体心绪是非常静寂的,它夹杂着哀伤、同情和怜悯等感动的成分。“物哀”的这种感动或反映的对象,是与人有密切关系的、具有生命意义的自然万物。

艺术家以富有诗意的同情心来静观自然万物,当看到天地万物的勃勃生机时,自然会感到情趣盎然,并由衷赞赏和喜爱。因为他们以深厚的爱与同情来看待它们。正基于此,当看到樱花绚烂一时而迅速凋零时,艺术家会感到生命的短暂和宝贵,并对逝去的生命倍感怜惜与伤感。因此,“物哀”之审美理念并非单纯的悲伤,还有同情以及共鸣等因素,“物哀”感动的对象不仅仅是人,自然,还有整个社会人生。总之,“物哀”内容丰富,包含有“同情”心灵,“物哀”之美也是一种“同情”之美,这种美不仅仅凭理智、理性来判断,还要靠直觉,靠心灵来感受的。

日语中的“幽玄”,与汉语中的幽玄含义不尽相同,不再隶属于哲理性范畴,而是属于情绪性的东西,与心的问题相连,它以感动的心作为基础,具体表现为“空寂”或“闲寂”。“空寂的幽玄美不仅仅局限于感官上的美,而是发展成为一种精神性的美,内面的美,进而将空寂的幽玄推向禅宗所主张的‘无’的境界,达到了‘有既是无,无既是有’的超越意识的美的幽玄世界。而‘闲寂的幽玄美’主要指以‘闲寂’为中心的风雅之美,指日本人美意识中自然感的美,即指广泛的风、花、雪等风物之情”^②。幽玄之美也是一种同情之美,艺术家在创造风、花、雪、月等意象时,赋予这些具有幽玄之美的意象一种博大的同情心,使这些意象显出勃勃生机。

艺术创造的起源其实就是人类社会“同情心”扩张的结果,把社会“同情”的目光,运用到宇宙人生去,那么宇宙人生就是一个大的“同情”组织,而这种同情就是社会交流和团结的结合剂,离开了同情,社会就是一盘散沙,不能成为全体,所以,艺术是艺术家“同情”表达的载体。武满彻深深体味到这一点,他赋予意象以深刻的“同情”。聆听他的作品,

① 叶渭渠,唐越梅.物哀与幽玄——日本人的美意识[M].桂林:广西师范大学出版社,2002:82-86.

② 叶渭渠,唐越梅.物哀与幽玄——日本人的美意识[M].桂林:广西师范大学出版社,2002:91-102.

我们时刻都能感悟到这种对宇宙万物以及人生的“同情”。武满彻也曾说“当我仰望犹如荆棘般刺破天空的参天大树，放眼展望辽阔的地球表层时，我会不由自主地肃然起敬，立刻感到了人类对宇宙生命的那种强烈依赖感。我喜欢观察火山爆发前的自然迹象：白雪覆盖的山顶被灰色和橘黄色混合的烟雾环绕着，地底下会传来神秘的声音，这一切使我感到自己仿佛在面对面地与地球进行对话，宇宙的气象与人类的命运共存。”^①这足以见得他对宇宙万千气象的思考与对话、关注与表现，都是建立在其对万事万物“同情”的基础之上的。

同情人生、同情生命、同情宇宙万物是武满彻作品表现的终极目标，这种目标为我们的现世生活提供一种较为完美的价值参照，使我们对现实的人生有着更为深刻透彻的理解。20世纪，西方哲学家鉴于西方的生存危机，开始反思自身的生活方式，学习东方人的思想文化以及生存智慧，武满彻的音乐恰恰体现了东方人的智慧，其音乐中所蕴含的对自然、生命的“同情”态度是20世纪之后西方文化发展所欠缺的。

（二）“意境之美”的表现

日本著名的美学家今道友信^②把东方美学称之为超越的美学，认为它“向人类启示了宇宙的神韵，启示了超越者的美”^③。武满彻的晚期乐队作品实现了对简单的喜怒哀乐的超越，具有一种深层的意蕴。而这种超越和深层意蕴突出地表现在意境美的创造和追求上。

1. 物我深层互渗

意境不是“情”与“景”、“物”与“我”简单交融，也不是简单而又机械地复制“景”，而是要深刻表现艺术家对宇宙人生的心灵感受和体验，是艺术家主体生命和客体对象生命的交融互渗。宗白华认为：“艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景物交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃、活泼玲珑、渊然而深的灵境，这种灵境就是构成艺术之所以为艺术的‘意境’”。^④意境是对宇宙生命有深刻感悟的美学范畴，它是人类生命情调的表现，人类生命理想的诗意追求。在武满彻晚期许多乐队作品中，作曲家通过“水”、“草”、“秋”、“梦”等意象建构起深邃的意境，在意境中，“我”与“景”同情同构，融为一体。在不紧不慢、闲寂典雅中，作曲家敲打着自然的节奏，指按着宇宙的脉门，盛赞着生命的活跃，在梦一样的意境中完成了关

① 黄琼. 武满彻印象——“我是蓝领”[J]. 音乐爱好者, 1998(5).

② 今道友信, 日本著名美学家。1922年生于东京, 1955年后, 历任巴黎大学、威尔兹堡大学讲师, 九州大学、东京大学教授。主要著作有《东方的美学》、《关于爱》、《关于美》。

③ 今道友信著, 蒋寅等译. 东方的美学[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1991: 276.

④ 宗白华. 艺境[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999: 141.

于生命的诗意阐述。

2. 禅意无限飘散

在日本文化中,“禅”具有重要作用。禅宗对于日本人的道德、宗教、修养和性格、精神生活甚至整个文化生活中都发挥着极其重要的作用。被誉为“世界第一禅者”的铃木大拙^①甚至认为“离开佛教,遑论日本文化”,^②禅宗的重要性由此可见一斑。

前文已论述过,“物哀”、“空寂的幽玄”、“闲寂的幽玄”三种美的形态在日本艺术中的重要地位。这三种审美意识的文化底蕴和内涵就是“禅”的精神,其中,“空寂”、“闲寂”本身就代表了无限的禅机和禅趣,“如果说‘禅’是佛理和精神的顿悟,是现实生活中难以触摸的无形的存在,‘闲寂’、‘空寂’、‘幽玄’则是在将‘禅’有形化的过程中,与日本传统的文化以及审美结合而诞生的新的理念。”^③枯水庭院、茶道、能乐等都蕴含无限的“禅意”,并成为禅的载体,用寥寥数笔勾勒出充满禅趣的山水画,已经成为日本文化的一种重要现象了。这种审美意识突出东方所特有的宇宙时空意识和崇尚空灵的审美价值取向。

“禅”突出了“空”。正如苏轼所言:“空故纳万境。”“空”则灵气往来,艺术作品如果具有了灵气,那么物象就可呈现出灵魂生命,真正的美感也就诞生了。“禅”还体现了“慈悲之心”,佛教的精髓是“般若”和“大悲”,“般若”是指先验的智慧,而“大悲”意味着脱离一切困扰,向万物广施大“爱”。铃木大拙认为:“日本艺术的特点,不论是绘画还是建筑,都体现了一种特有的非对称性和浑朴、简练。这些显然受到禅宗中‘一即多,多即一’的观念影响。日本画家在画面上留下大片空白,他们认为这简单的几笔足以表达出他们对这个世界的观照和对生命的体悟……”^④

武满彻晚期乐队作品也蕴含无限禅意,时刻体现其对世界万物生命的“同情”和“慈悲”之心。如作品《梦的引用》,乐曲意境高远、织体简洁透明。乐曲进行中作曲家多用弦乐的长音和弦织体支撑全曲,而管乐总是以“星状”点缀其间。主体部分两架钢琴的音乐,也只是孤独地“对话”。武满彻用简单、素雅的笔触描绘出人生梦幻迷离的美感,寄人生哲理于世相意象中,蕴玄理禅意于万众人生中。

① 铃木大拙著.日本著名哲学家,禅学大师。1870年生于日本石川县,1966年7月去世。本名为铃木贞太郎,大拙是他的居士名。年轻时开始学禅,1897年留美。铃木大拙著述丰富,《禅论三卷》、《大乘佛教概论》是其代表作。他极力向西方介绍禅宗,使西方第一次真正认识东方思想的精髓,对世界思想影响颇深,因此被称为“世纪第一禅者”和“东方的圣人”。

② 铃木大拙著.禅与日本文化[M].陶刚译.北京:生活·读书·新知三联书店,1989:8.

③ 许启伟 刑雪艳.诚—物之哀—空寂 闲寂 幽玄——探讨日本传统美意识的形成以及连续性[J].日本问题研究,2007(2).

④ 铃木大拙著.禅与日本文化[M].陶刚译.北京:生活·读书·新知三联书店,1989:4-5.

3. 生命节奏与追求生命和谐

武满彻晚期乐队作品之所以具有高远的意境，一方面是因为他的音乐建基于其对宇宙万物生命律动的捕捉与表现。在武满彻的晚期乐队作品中，我们可以时刻聆听到宇宙万物的呼吸，感受万物勃勃的生命节奏。另一方面是因为他的音乐建基于其对宇宙万物生命和谐的畅想与追求。在追求个体生命与宇宙融合的过程中，在对万物生命的深切关怀与同情之下，在有机融合各种不同的音乐元素和音乐技法的基础之上，他不再停留于自由自在的精神享受，而超越自身的生命存在。换言之，其晚期乐队音乐所表达的不仅仅是对个体生命之思，更多是对整个宇宙万象的思索。

武满彻晚期乐队作品中蕴含的美学思维，完美地展现了日本传统文化的意蕴和日本民族独特的审美情趣。在其作品中，武满彻对自然、人生和社会世相怀有强烈的“同情”之心，他以“同情”之心来观照宇宙万物的生命律动，唤起人的情感共鸣。正是基于“同情”的普世关怀才使得他站在生命的高度上创造出具有完美意境的音乐。而这种意境的音乐是跨越国界的，是全球共享的，蕴含着具有全球普适性的价值关怀，正是这种价值关怀，对我们当下创作以及生活都具有极强的现实意义。

尾声 走出武满彻

“不过，先锋派时期已经揭示出音乐中的一种生命力，如若进行比较，这种生命力似乎使其他艺术显得衰微。这种音乐的生命力不仅在欧美蔓延，而且扩展到遥远的东方。在那里，伟大的音乐才能好像从中世纪精神的废墟中迸发出来。实际的情况是，我们再也不能把音乐只看做是欧洲的，因为如今音乐已遍布各大洲。最终，那些以最大的活力和才华推动音乐向前发展的，很可能属于生活在地球彼端的民族。”^①

武满彻晚期乐队作品中所体现的美学思维、所飘散的“意境之美”以及蕴藏着的生命力，这些都是其音乐魅力的源泉所在，也是其被国际音乐界所认可的原因所在。它们对我们当下中国的音乐创作和生活具有重要的启发意义。

武满彻音乐中的美感和内蕴的深层文化意味使其音乐享誉国际，奠定了其作为国际音乐大师的地位。武满彻的创作历程以及审美思维的变迁与同为日本人的文学大师、诺贝尔奖得主川端康成十分相似。川端康成早期的文学创作也是模仿西方，否定传统；晚期融合东西方文化。诺贝尔文学奖评委会主席奥斯特林致获奖词时，热烈赞扬了川端康成的贡献：“川端康成虽然受到欧洲现代现实主义文学的洗礼，但同时也立足于日本古典文学，对纯粹的日本传统体裁加以维护和继承……保护了日本的美与民族个性。他以卓越的艺术手法，表现了具有道德伦理价值的文化意识；在架构东方和西方的精神桥梁方面做出了贡献；以敏锐的感受，高超的小说技巧，表现了日本人的内心精华。”^②

武满彻与川端康成在艺术创作上有着非常多的相似点，这个获奖词，在某个层面上说，也适合武满彻。相同的文艺创作轨迹，相似的美学和艺术理念，使得他们双双成为国际的艺术大师。尽管每个人的成功不可复制，但是，如果我们深入地分析、理解武满彻晚期创

^① [英国]布林德尔著，黄枕宇译. 新音乐——1945年以来的先锋派[M]. 北京：人民音乐出版社，2001：237.

^② 叶渭渠、唐越梅. 物哀与幽玄——日本人的美意识[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2002：193-194.

作技术与其音乐中所表达的那种意境之美，定会有助于我们的创作和生活。具体而言，对大家的启发有以下三点。

一、创作技术的交融

对于一个国际大师而言，武满彻的学习经历可能是一个个案，他没有经历过较为传统和系统的音乐教育，基本是靠自学成才。1948年，武满彻拜清濑保二（1900—1981，日本民族乐派作曲家）为师学习作曲。但据作曲家自己回忆，在随清濑保二学习期间，主要是进行艺术思想方面的交流，而创作技术基本上是自学的。武满彻逐渐走向成熟的主要原因就是他具有敏锐的洞察力，善于吸纳不同流派、不同国籍、不同时期作曲家们的创作经验。

创作的前期，武满彻深受德彪西和梅西安的影响，尤其是梅西安的音乐。创作中期，武满彻开始实践序列主义音乐，这个时期的作品是“西方韦伯恩式”，即序列与音列结合。武满彻在对序列逐渐失去兴趣的同时，逐渐对音色产生浓厚兴趣，在音色上进行了许多新的实践。之后，武满彻进一步加固了先锋派的实践，吸收了更多先锋前卫的创作技术，其创作技术越来越复杂。这段时期，武满彻吸收了德彪西、梅西安、卢托斯拉夫斯基、里盖蒂、潘德列斯基、韦伯恩以及约翰·凯奇等作曲家的创作技术，容纳不同风格作曲家的创作经验，为其创作服务。在经历前期和中期的技术上的多方面的实践之后，到了晚期，作曲家已能够非常娴熟而又自如地运用各种技术了。

对于我们创作而言，首先需要解决的常常是创作技术问题。这些技术需要多年创作经验的积累，武满彻学习技术和运用技术的经历告诉我们：必须放眼世界，与国际接轨，努力学习和研究国际上不同风格、流派作曲家的创作精髓，结合自身的创作实践，运用这些技术，同时保留自己的个性风格。对于一个作曲家而言，个性风格是其存在的基础，而这些个性风格不是开始就可以形成，它是经历一个较为漫长的创作实践而逐步获得的。

所以，我们要海纳百川！

我们需要眼界开阔，需要具备“一览众山小”的高度和气魄，善于将一切有利于我们创作的技术以及理念吸纳于胸，为我所用。

中国当代音乐创作经历过无数曲折、阵痛、迷茫和无奈。受特定历史时期方针路线的干扰，在很长的一段时间内，中国的专业音乐创作处于一种相对停滞甚至倒退的状态。20世纪70年代后期，我们进入另外一种文化风景中——现代思潮和后现代思潮。“当我们登上了现代化和后现代化这辆战车时，我们自然就会介入到文化冲突的混战中。”^①在冲突混乱中，如果我们没有足够的时间和支撑力，是很难在中途靠“站”的。我们的作曲家就是在这样的“战车”上颠簸了很长一段时间之后才慢慢找到属于自己的“车站”的。

① 周宪：《世纪之交的文化风景[M]》，上海：上海远东出版社，1998：106。



像武满彻一样，在很长的一段时期内，中国作曲家们努力吸收西方层出不穷的新创作理念、新创作技法。在 20 世纪 80 年代，我国出现了德彪西热、巴托克热、勋伯格热等。这种情况的出现表明了作曲家们正在努力弥合断裂，缩小差距。与此同时，三木稔、武满彻、克拉姆、鲁托斯拉夫斯基、拉赫曼等一批批更“新”、更“前卫”作曲家的作品、作曲理念又旋风般地刮入我国。在这个由多个新作曲理念、新作曲技术所构成的“多声部的对位中”，处理好“声部”间的关系尤为重要。可现实是，我们当时没有而且也不可能宏观地把握好各组“声部”间的关系，所以出现了一段相对困难地摸索时光。在这段“摸着石头过河”的创作时间中，我们也产生过一大批“先锋性”、“试验性”的作品。

在这类“摸着石头过河”的实践中，我们也产生了许多优秀作品：朱践耳的 10 部《交响乐》、罗忠镕的《罗铮画意》、高为杰的《梦之系列》、郭文景的《愁空山》、贾达群的《融 II》、杨立青的《荒漠暮色》、杨青的《苍》、王西麟的《第四交响曲》、朱世瑞的《〈天问〉之问》等。在这些作品形成过程中，西方创作技术和理念起到非常重要的作用。

进入新的世纪，全球一体化的进程进一步加快，国际创作呈现出更加开放的形态。这就需要我们更加关注国际最新的创作动态，了解和学习最新的创作技术、创作理念，缩小差距，以一种更加开放心态迎接挑战。

二、本土立场的回归

一个伟大的作曲家，除了技术是其成功的一个重要因素之外，另一个更为重要的因素就是美学创作理念。武满彻的美学思想经历过一个“否定传统美学—认可传统美学—融合传统美学”这样一个否定之否定的过程。从开始时期的排斥传统音乐到后来把传统音乐作为自己创作的基础，这中间他经历过很多的创作实践和心理纠缠，最后武满彻回归到本土美学立场，运用自己的母语体系进行创作。但是这时候的母语体系不仅仅只是简单地模仿传统而已，而是从传统的根性上出发，创作一些源于传统而又超越传统的音乐语言。

这是一种深层次的继承，继承传统的内核与精髓，而非传统的表面。聆听武满彻的音乐，其律动、速度、音响感觉、表现情绪都是日本式的，但是在创作上，他几乎从不直接借用日本传统音调，而是创作出适合日本美学的音响。在他的音乐中，我们靠直觉、心灵就可以体验到日本民族的那种同情、悲伤、爱怜以及孤寂、淡泊之意境，风雅之美沁人心脾，禅境油然而生，其间还蕴藏着勃勃旺盛的生命力。

在全球化浪潮高涨的今天，在所谓现代和后现代以及后后现代所建立的话语系统中，西方话语的强势地位在短时间内依然无法攻破。西方先进的文化技术以及现代、后现代的文化论断等就像一把闪着寒光的达摩克斯神剑，时刻悬挂在我们头上，让人不寒而栗。面对强势的西方文明所建立起来的话语系统，我们如何走向世界？如何在多声部的世界话语中让别人能清晰地听见我们的声音？这是我们必须解决的问题。一个民族在文化领域如果

不能发出自己的声音，不能被异质文化所感知，那将是一件非常可怕的事情，我们需要改变这种现状。

本土文化是一份十分珍贵的文化遗产，同时也是构成中国文化再创造的遗传密码，其重要性无需赘语。所以，我们只有站稳脚跟，坚定自己本土文化的立场，在此基础上，像武满彻那样，海纳百川，努力汲取其他民族优秀的文化基因、技术、美学理念等，并使之融合，让传统文化凤凰涅槃，重获新生，同时让现代融入传统，形成自己的声音。也只有这样，才能在全球一体化的今天，保持自己的文化个性，发出自己响亮的声音，抵制或回应西方的强势话语霸权。

所以，我们要回归本土立场！

我们要回到自己的文化语境中来，要建立起自己的音乐话语系统，维护自己民族作曲家的独立和尊严，鼓励他们创作出属于自己、时代和民族的乐章。

在乐曲的审美和意蕴上：坚持传统音乐文化中的“空灵、淡雅、飘逸、虚静、神秘”等审美意象，同时融入许多新时代因素。如杨青的作品《苍》的第二部分中，15个声部的线条在不同调性上“起舞弄清影”；郭文景的《愁空山》中几个不同特殊音列的叠置；第一、二乐章在闪烁的“点”和“线”之间营造愁寂、神秘等氛围。

在音乐的语言素材上：吸收并融合地方民歌或戏曲音乐素材。如刘湊的作品《土楼回响》运用客家山歌中的纯四度音程；叶小纲的作品《第二交响曲—地平线》中以西藏民歌藏戏音调为素材；王西麟的作品《第四交响曲》第一部分的五声部赋格段的音乐材料来源于地方戏曲上党梆子、蒲剧等，第三部分音乐来源于西北秦腔；杨青的《苍》主要语言源于湖南民歌；鲍元恺的《炎黄风情》乐曲直接建立在24首汉族民歌基础上，对民歌进行技术上的再创造。

在作曲技术的运用上：古典、浪漫传统作曲技术以及20世纪以来比较有影响的先锋派作曲技术，我们都可以运用。技术是创作的一种手段，它们需与中国传统审美巧妙地结合在一起，使之充满了中国情调、中国意蕴。

在民族乐器的使用上，运用反映现代人感受的先锋技术，表达现代人对传统文化、现代思潮的感悟，在情感意蕴、先锋技术和古老乐器之间建立合理的联系，使古老的乐器重获新生。

我们要继承千年来中国艺术的精神内核。中国哲学思辨中的那些永恒命题所揭示出来的美学精神，如神韵风骨，气韵生动，活泼，澄怀观道，虚与静，通，流与隔，寒，清和秀等等，是我们努力追求的目标。就像武满彻晚期乐队作品一样，虽然听不到日本民族一些曲调，但我们能直观地感知到那强烈的东方意蕴。

三、生命意识的关怀

年轻时代，武满彻生活在一个颠倒乾坤的时代，战争的阴影长时间萦绕在作曲家的脑海中。“二战”后期，他和许多同学一起，在兵工厂从事繁重的体力劳动，许多同学都遭到工厂监工的毒打，生命遭到践踏。作曲家虽不愿意提起这段痛苦的经历，但他对那些践踏生命的行为是极度反感的。

在创作《安魂曲》的时候，武满彻生命受到严重威胁，死亡随时都有可能发生。在这段时间内，他对生命意识有了更加深切的感悟。

这些经历对武满彻的创作产生了重要影响，在其后的许多作品创作中，他以一种“同情”万物生命的心灵去感悟世界，通过心与物的交融互渗，创作出了许多意境高远、赞颂生命充盈之美的乐章，达到艺术与人生的新境界。

同时，西方 20 世纪经历过生命和形式之间的矛盾，这个矛盾集中在表现生命的艺术形式与生命之间的联系断裂，艺术不去表现或者不能表现生命。而艺术如果离开了人的生命力，离开了人的生存体验，其存在就会失去意义。体悟生命、关注生命、表现生命是艺术永恒的主题。正因为此，20 世纪西方哲学家开始学习东方生命观念，试图拯救西方。而武满彻晚期音乐具有沁人心脾的意境之美，音乐表现了活泼的生命意识。

进入新世纪，我们的艺术创作呈现出百花齐放的态势，但是许多作品过于强调技术形式的美感，内容较为空洞，经常忽略对人类的生命意识的表达。

所以，我们要回归生命意识！

“中国哲学在一定程度上是一种生命哲学，这一哲学实际上存在着一种内在结构，此结构以‘生命即本体即真实’为其基本纲领，通过时空两位的纵横展开，形成一个无所不在的有机生命之网”^①。在这个体系中，气常被认为是艺术生命的基础，象是生命的符号，是中国艺术的基元。

在中国古代，气被用于描绘宇宙生生之特点，万物来自气，宇宙就是一个大大的气场，人也是处于大气中的，所以，艺术的创作也必须在气中汲取养料，同时表现气。在中国古代艺术创作中，如中国画中，生命是跳荡在画中的不灭灵魂，山水画中，描绘的具象永远是山水，依然是深山飞瀑，苍松古木，幽涧寒潭等。但是，这些都是表现的外在，它的艺术魅力就在于似同而异的表象中所掩盖的真实生命，如果没有了这些真实的生命动态，山水画就成为拙劣的形态描绘。所以，重视生命动感才是山水画的本质。所以，中国画常被视为提升生命，净化性灵工具，一幅画就是一个活泼泼的生命。中国园林艺术也一样，在建构园林中必须遵循许多生命原则，把小小的园林营造成为一个富有生命情趣和生命动力

① 朱良志·中国艺术的生命精神[M]·合肥：安徽教育出版社，1995：1.

的小宇宙。

可见，在中国哲学文化中，生命是一个永恒的话题，是一个永恒的表现对象，我们也需沿着这条蔓延了几千年的道路走下去，缺失了这个话题，那么我们艺术就会缺失最核心的成分，艺术存在的价值就会大打折扣。

同时，艺术的生命意识不仅仅表现对人的生命意识关怀，更应该结合现实，表现对人的生存状态和生存环境的关爱上，关爱一切生命迹象。我们从不反对学习西方先锋技术和创作新的技术，而且我们还高扬技术的美感；但是，“技术的实践以及创新应该始终关注人的生命意识……技术美学也应该纳入到生命美学的范畴中去，用自己成熟圆熟的技术之美，真切地表现人类的生存状态和生存智慧”。^①而那些单纯的技术表演常漠视人的生命，淡化技术的生命意识，最后会导致艺术仅仅只是技术。所以，回归我们的生命美学的内核中来，抵抗技术的“喧嚣”，回归中国哲学体系。而表现生命力的终极目的还是提升性灵，体验美感。正如冯友兰论述中国哲学功能一样：“根据中国哲学的传统，哲学的功能不是为了增进正面的知识（我所说的正面知识是指客观事物的信息），而是为了提高人的心灵，超越现实世界，体验高于道德的价值。”^②

所以我坚持：我们的音乐艺术首先应该表现我们本土文化，不管以后的事态如何发展，我们的艺术总要回到我们的文化血脉中，让本土文化成为我们生命经验和情感体验的直接载体。

所以我期待：新的世纪中，我们的音乐创作艺术能够坚持走自己的道路，在吸收外来优秀文化的同时，能够平等地参与国际对话，抵抗住强势的西方话语系统，用我们独特的、丰满有力的音乐艺术感动世界。

路漫漫其修远兮！我们当努力奋发，上下求索！

① 南志刚. 叙述的狂欢和审美的变异 [M]. 北京: 华夏出版社, 2006: 263.

② 冯友兰. 中国哲学简史 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004: 3.

参 考 文 献

- [1] Boswell Lilise . Music Reviews: “Pi é ce pour piano et quatuor á cordes,” by Olivier Messiaen, and “Rain Tree Sketch II ——In Memoriam Olivier Messiaen, for Piano,” by Toru Takemitsu [J].Quarterly Journal of the Music Library Association Go to Journal Record , 1995 : 310—311.
- [2] Dexter Dian.Takemitsu : “Flute Music” [J].American Record Guide , 2001 : 186—187.
- [3] Fine Elaine. “Hika” [J].American Record Guide Go to Journal Record, 2002 : 209—210.
- [4] Hicken Steve . Review : Books — “Confronting Silence”[J] .American Music Teacher Go to Journal Record, 1996 : 76—78.
- [5] James Siddons.Toru Takemitsu:A Bio—Bibliography[M] .Greenwood Press , 2001.
- [6] Masakata Kanazawa.ToruTakemitsu , The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, Vol.18.
- [7] Miller Richard.Reviews : “Locating East Asia in Western Art Music” [J] ., Music Theory Spectrum, The Journal of the Society for Music Theory Go to Journal Record , 2006 : 127—131.
- [8] Peter Burt.The Music of Toru Takemitsu [M] .Cambridge University Press , 2001.
- [9] Ross Alex.Musical Events : Toward Silence—The Intense Repose of Toru Takemitsu [J].The New Yorker Go to Journal Record February , 2007 : 81—82.
- [10] Toru Takemitsu.Confronting Silence [M] .Fallen Leaf Press (California), 1995.
- [11] Toru Takemitsu.My perception of time in traditional Japanese music [J] .Contemporary Music Review, 1987, Vol.1 : 9—13.
- [12] Whitehouse Richard.Reviews Books — “The Music of Toru Takemitsu” [J] .Go to Journal Issue 2007 : 133—135.
- [13] Yang, Mina.Book Reviews: “Locating East Asia in Western Art Music” [J] . American Music Go to Journal Record, 2005 : 395—397.
- [14] 船山隆.『武満徹・響きの海へ』[M] .音楽之友社, 1998.
- [15] 大江健三郎.『言い難き嘆きもて』[M] .岩波書店, 2001.
- [16] 榎崎洋子.『武満徹と三善晃の作曲様式 — 無調性と音群作法をめぐって』[M] .音楽之友社, 2005.
- [17] 榎崎洋子.『作曲家〇人と作品シリーズ 武満徹』[M] .音楽之友社, 2005.

- [18] 武满彻.『武满彻著作集 1』[M].新潮社, 2000.
- [19] 武满彻.『武满彻著作集 2』[M].新潮社, 2000.
- [20] 武满彻.『武满彻著作集 3』[M].新潮社, 2000.
- [21] 武满彻.『武满彻著作集 4』[M].新潮社, 2000.
- [22] 武满彻.『武满彻著作集 5』[M].新潮社, 2000.
- [23] 武满彻.『音楽の余白』[M].新潮社, 1977.
- [24] 武满彻、川田順造.『音・ことば・人間』[M].岩波書店、1980.
- [25] 小沢征爾、武满彻.『音楽』[M].新潮社(新潮文庫), 1981.
- [26] 小沼純一.『音楽探し 20世紀音楽ガイド』[M].洋泉社, 1999.
- [27][美]彼得·斯·汉森著.二十世纪音乐概论[M].孟宪福译.北京:人民音乐出版社, 1981.
- [28][美]本尼迪克特, 菊与刀——日本文化的类型[M].吕万和等译.北京:商务印书馆, 1996.
- [29] 陈士森.论全音阶和弦的音程色彩特征[J].交响, 1997(4).
- [30] D.约翰·惠特尼·霍尔(美)著.日本[M].邓懿周一良译.北京:商务印书馆, 1997.
- [31] 戴维·考克斯(英)著.德彪西的管弦乐曲[M].廖叔同译.北京:人民音乐出版社, 1987.
- [32] 冯友兰.中国哲学简史[M].北京:新世界出版社, 2004.
- [33] 华萃康.用全功能、全色彩理论论证“音轴体系”[J].音乐探索, 1991(4).
- [34] 今道有信(日)著.东西方哲学美学比较[M].李心峰等译.北京:人民出版社, 1991.
- [35] 今道有信(日)著.东方的美学[M].蒋寅等译.北京:生活·读书·新知三联书店, 1991.
- [36] 刘康华.二十世纪的中心和音技术[J].中央音乐学院学报, 1995(2).
- [37] 罗·尼科尔斯(英)著.梅西安论音乐创作[J].顾连理译.国外音乐资料, 1980(4).
- [38] 鲁道夫·雷蒂(奥)著.调性·无调性·泛调性[M].郑英烈译.北京:人民音乐出版社, 1992.
- [39] 鲁涛.影视语言[M].西安:陕西人民美术出版社, 2003.
- [40] 铃木大拙(日)著.禅与日本文化[M].刚译.北京:生活·读书·新知三联书店 1989.
- [41] 铃木大拙(日)著.通向禅学之路[M].葛兆光译.上海:上海古籍出版社, 1990.
- [42] 梅西安著, 我的音乐语言技巧[M].连宪升译.中国台北:中国音乐书房(台湾), 1992.
- [43] 彭志敏.新音乐作品分析教程[M].长沙:湖南文艺出版社, 200年.
- [44] 邱紫华主编.东方艺术与美学[M].北京:高等教育出版社, 2004.
- [45] 山本邦山(日), 现代音乐与邦乐家[J].金继文译.外国音乐参考资料, 1982(4).
- [46] 山冈知博(日), 明治百年与传统音乐[J].金继文译.外国音乐参考资料, 1982(4).
- [47] 汤浅让二(日), 现代音乐的精神结构[J].肖斌译.外国音乐参考资料, 1981(1).
- [48] 童忠良.近现代和声的功能网[M].北京:人民音乐出版社, 1984.
- [49] 汪成用.近现代和声思维发展概况[J].音乐艺术, 1982 增刊.
- [50] 武满彻, 尹伊桑著.武满彻与尹伊桑的对谈[J].金继文译.外国音乐参考资料, 1984(4).
- [51] 星旭(日)著.日本音乐简史[M].李春光译.北京:人民音乐出版社, 1986.
- [52] 徐复观.中国艺术精神[M].桂林:广西师范大学出版社, 2007.
- [53] 杨立青.梅西安作曲技法初探[M].福州:福建教育出版社, 1989.

- [54] 杨立青. 现代音乐记谱法的沿革及其分类问题 [J]. 中国音乐学, 1988 (3).
- [55] 杨立青. 信仰、直觉与理念高度统一的世界——谈梅西安的创作思想 [J]. 人民音乐, 1988 (12).
- [56] 杨立青. 乐思乐风 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006.
- [57] 杨青. 大型民族管弦乐作品中的线条艺术 [J]. 人民音乐, 2001 (7).
- [58] 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000.
- [59] 叶朗. 中国美学史大纲 [M]. 北京: 人民出版社, 2004.
- [60] 叶渭渠. 日本古代文学思潮史 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1996.
- [61] 叶渭渠. 日本文化史 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2005.
- [62] 赵晓生. 传统作曲技法 [M]. 上海: 海教育出版社, 2003.
- [63] 郑中、童忠良. 论梅西安色彩和弦的音级集合特征——兼论音级集合中的孪生结构 [J]. 音乐研究, 2003 (3).
- [64] 周文中 (美), 亚洲音乐与西方作品 [J]. 叶纯之译. 音乐译文, 1982 (3).
- [65] 周宪. 20 世纪西方美学 [M]. 南京: 南京大学出版社, 1999.
- [66] 诸井诚 (日), 金继文译等. 谈以日本传统素材进行作曲的意义 [J]. 世界音乐, 1985 (1).
- [67] 朱良志. 中国艺术的生命精神 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1995.

附录一 参考乐谱与音响

1. 武满彻

1966 年: Dorian Horizon (《地平线上的: “多利亚”》)

1977 年: A Flock Descends into the Pentagonal Garden (《鸟儿降落在星形庭院》)

1980 年: Far Calls.Coming.far! (《远方的呼唤》)

1981 年: Dreamtime (《梦之时》)

1985 年: Dream/window (《梦 / 窗》)

1987 年: I Hear the Water Dreaming (《我听到水梦》)

1989 年: A String Around Autumn (《秋之弦》)

1990 年: Visions (《幻影》)

1991 年: Fantasma/Cantos (《幻想诗》)

1991 年: Quotation of Dream—Say Sea,Take Me! (《梦的引用》)

1994 年: Spirit Garden (《精灵之园》)

2. 德彪西

《牧神午后》、《夜曲》、《大海》

3. 梅西安

《前奏曲》、《四重奏》

附录二 武满彻生平年表^①

1930

10月8日，生于东京。一个月后，被带往中国大连——父亲工作的地方。

1937

只身回到日本，住在东京本乡曙町的伯父家中，并入本乡的富士前小学上学。

1943

进入京华中学。

1948

随清濑保二学作曲，但主要是自学。

1950

12月7日，在“新作曲派协会”第七次作品发表会上，由藤田晴子首演了武满彻的处女作《慢板》。

1951

9月，与另外一些艺术家（包括作曲家、画家、诗人、演奏家等约十数人）共同组建了一个旨在进行各种综合性艺术活动的组织，诗人及评论家泷口修造将其命名为“实验工房”。“实验工房”于1957年停止活动。在这期间，“实验工房”组织的演奏会上，武满彻发表了他的新作。

1956

6月，为中平康导演的电影《疯狂的果实》创作音乐（在随后的艺术生涯中，武满彻共创作了约一百部电影音乐，并接受了国内及国际上数十项电影音乐的奖项）。

1957

6月20日，东京交响乐团委约的作品《安魂曲》由该团在东京首演。此曲在两年后斯特拉文斯基访日时，受到他的大加赞赏。

1958

8月，在20世纪音乐研究所组织的轻井泽现代音乐节及作曲比赛中，《字之声》获得

① 笔者参考了许志斌硕士论文《武满彻创作观念与技法初探》（2001年6月）附录中的生平，在此感谢。

首奖。由 NHK 电台委约的作品《孤寂的声音》在日本艺术节中获鼓励奖。

1960

9月,《安魂曲》在第一届东京现代音乐节中获“德意志大使奖”。

1961

8月,《环》在于大阪举行的第四届现代音乐节中获德意志大使奖。

1962

3月,参加了在东京画廊举办的“绘画(图谱)的乐谱展”展出了他的图表记谱作品《日冕》。10月,约翰·凯奇访日,武满彻一直陪同他参加各地的音乐节,在札幌现代音乐节上,《RING》由小泽征尔指挥再度上演。

1963

6月,在巴黎举行的联合国教科文组织国际音理会(UNESCO / IMC)作曲家论坛中,其作品《珊瑚岛》获得年度最佳作品第五名。

1964

3月,受夏威夷大学东西方中心举办的艺术节的邀请访美。在美期间,参加了旧金山的“大卫·图德(David Tudor)”音乐节,4月与约翰·凯奇、贾斯珀·琼斯(Jasper Jones)一起参加火奴鲁鲁新音乐节,在那里他的许多作品作为音乐节重要组成部分被上演。5月,私人出版了他的第一部文集《Toru Takemitsu—1930》。

1965

6月,应NHK交响乐团委约的作品《织体》在巴黎举行的UNESCO/IMC国际作曲家论坛中获1965年度最优秀作品奖。

1966

5月,与一柳慧共同策划,举办了“乐队空间”的现代音乐节。9月,科普兰访日,对武满彻的音乐投入极大的热情。11月,由NIPPON VICTOR出版“武满彻的作品”一套四张唱片或日本艺术节大奖。

1967

应库塞维斯基基金委约创作的作品《多利亚的“地平线”》获“音乐评论家”大奖。10月,应洛克菲勒三世基金会邀请,在北美作6个月的访问。11月纽约爱乐乐团委约其为乐团125周年创作了《11月的阶梯》。受聘为加利福尼亚州立大学客座教授。

1969

10月,澳大利亚堪培拉春季音乐节受邀作曲家。

1970

3月开始,作为大阪万国博览会钢铁馆空间剧场的艺术总监,策划主持了一系列音乐会,包括“今日音乐”系列音乐会及研讨会。

1971

10月,作为重要作曲家,与斯特拉文斯基等一起参加巴黎现代音乐节,期间举办“武满彻的音乐”专题系列音乐会。同年,出版了他的文集《声音:对抗寂静》

1972

作为加利福尼亚技术学院现代音乐系列“遭遇”的访问作曲家。12月,与几位法国音乐家(希那基斯等)一同访问爪哇和巴利,考察当地的音乐文化。

1973

5月,访问伦敦,并上演了10部作品。由其主持的年度现代音乐节“今日音乐”在东京开幕,直至1992年。8月,出版小说《骨月》。10月30日,东京国家歌剧院委约的雅乐《秋庭歌》首演。受聘哈佛大学教授。

1975

1月,耶鲁大学客座教授,并受该校授予的“Sanford Prize”。2月,多伦多新音乐音乐会访问作曲家。《四行诗》获日本艺术节大奖。

1976

2月,《四行诗》获尾高奖(授予年度日本最杰出管弦乐队作品)。3月,多伦多新音乐访问作曲家。4月,作为日本音乐家代表团成员之一访问中国。

1978

9月,在美国华盛顿,受邀为美国音乐演奏国际比赛评委。从10—12月,作为巴黎之秋艺术节顾问,策划18场日本传统与现代音乐会与名为“间——日本的时空”的展览的演出。

1980

3月,加拿大广播公司国家电台举行的作曲比赛评委。5月,Nippon Victor出版了武满彻自选的电影音乐合集。8月,武满彻与贝利奥等作曲家一起在澳大利亚土著居住的地方滞留两周,考察。

1981

1月,《远方的呼唤》获尾高奖。3月,在加州大学分校开设讲座,加州现代音乐节的访问作曲家。9月,受DAAD邀请访问柏林。11月获美孚音乐奖。

1983

4月—6月,在美国哈佛、波士顿、耶鲁、科罗拉多大学开设讲座。6月,纽约爱乐乐团“地平线”现代音乐节驻节作曲家。

1984

7月,被选为美国文学与艺术学会荣誉会员。

1985

1月,获朝日奖。5月,接受法国政府授予的文化勋章。

1986

2月,成为法兰西艺术院荣誉会员。5月访问哥本哈根。6月—7月参加伦敦艾尔梅达国际现代音乐节,期间演奏了13部作品。8月,纽约坦戈伍德现代音乐节访问作曲家。10月,BBC制作和播出了“环绕武满彻的13个阶梯”。

1987

2月,为黑泽明导演的电影《乱》作的音乐获“洛杉矶影评人奖”。5月,圣保罗室内乐团访问作曲家。9月,苏格兰现代音乐节驻节作曲家。11月,香港举行的 ISCM—ACL 作曲比赛评委。

1988

7月,作为第一届纽约国际艺术节的顾问委员会成员之一,组织四场音乐会。9月,获第三次京都音乐大奖。

1989

10月,获得日本“国际交互设计大奖”。同月,获得第一次飞弹古川国际音乐大奖。11月,受哥伦比亚大学邀请,参加了名为“声音的景象——武满彻”的演讲、演出活动。

1990

5月,斯托克汉姆新音乐节代表作曲家。6月,接受英国利兹大学的荣誉音乐博士学位。7月,接受英国杜汉姆大学授予的音乐博士学位。12月,获国际拉威尔大奖。

1991

1月,受芝加哥交响乐团100年委约创作的《幻影》获每日新闻艺术奖。3月,获三得利音乐奖。10月,接受 UNESCO/IMC 音乐奖。

1992

4月,“西雅图”之春音乐节代表作曲家。11月,第一届20世纪音乐大师音乐节由 ISCM 波兰分部在华沙举办了名为“武满彻日”演奏活动。

1993

为菲利普·考夫曼的电影“Rising Sun”作曲。5月,Takefu 国际音乐节代表作曲家。6月,Aldeburgh 音乐与艺术代表作曲家。9月,柏林艺术节代表作曲家。10月,获得日本基金会奖。12月,成为 ISCM 的会员。

1994

1月,英国皇家音乐学院名誉成员。同月,东京弦乐四重奏演奏的录音《孤寂的路》获得第36届格莱美最佳古典音乐现代作品奖提名。3月,获得 NKI 广播文化奖。4月,纪

录电影“为电影作曲——武满彻”被制作。5月，成为ACL的名誉会员。7月，札幌太平洋音乐节代表作曲家。10月，获得路易斯威尔大学格莱维梅耶尔奖，作品为《幻想诗》。

1995

1月，《幻想诗》由尾高仲明指挥苏格兰交响乐团，理查德·斯托兹曼演奏的单簧管的录音获得了第37届格莱美最佳古典音乐现代作品奖提名。3月，首届古斯塔德电影音乐节主题作曲家。同月，被洛杉矶电影保存协会授予“1995成就奖”。11月，就任东京歌剧城文化基金会艺术总监。

1996

1月19日，在瑞士，著名长笛演奏家尼科尔的70岁诞辰音乐会上演奏了题献给尼科尔作品《天空》，这也是他的最后一部作品。2月初，武满彻在医院接受治疗，其间接到他获得本年度格伦·古尔德大奖的消息。2月20日，病逝于东京，享年65岁。

后 记

室友常说写作博士论文就是到炼狱里走一趟，也有同仁说写作其实就是一种进入天堂的感觉。2007年冬，当我着手写作时，我的思路虽然清晰，论述过程却遇到了许多麻烦，这些麻烦使我甚至怀疑本文的宗旨以及其言述方式等。我清楚地记得那段时间里我的生活状态：每天工作将近14个小时，精神麻木、身体疲劳，精神和肉体处在双重折磨中，这是不是到地狱走了一趟？这样日子大概持续了30天后，随着写作的深入，理解的加深，导师的指引，我的写作进入了另外一种“超然”的状态：精神亢奋，下笔迅速，尤其是夜深人静时，犹如神助，以前遇到的一些问题现在好像都不存在了，写作变成了一种快乐，一种宣泄，一种寄托情思的方式，这是不是进入天堂的感觉？

我也清楚地知道，仅凭我一人之力无法完成本文的写作任务，也无法找到进入“天堂”的感觉，只有在老师，朋友们的帮助下才有可能促成本文的诞生。所以，应该说他们也是本文的“作者”，他们与我一起共同参与了论文选题、论文讨论以及论文“写作”，借此机会，我感谢这些早就应该感谢的人。

感谢我的导师——杜晓十教授，先生人品学品为我树立了做人做学问的标准。从论文选题、材料运用，到论证方式、选词叠句，甚至引用注解等，先生总是无微不至，耐心教导，细及毛发，深至骨髓；同时又不忘鼓励我努力追求艺术高境界，不向世俗妥协，随自己心性而为，努力做一位真正的学者。除了在学业上深情关注、耐心引导我之外，在生活上，先生对我也是关怀备至，细心呵护，其用心之细腻、情态之真切总是让我感动。

感谢我博士后指导导师——姚恒璐教授，先生的宏观理论构建能力以及微观处理材料能力都非常强，我在写作中遇到的问题，先生总是能很迅速地找到症结所在。但在具体指导过程中，先生从不直接告诉我问题所在，而是首先给我建构一种环境，一种氛围，在这种环境和氛围中，我不知不觉就找到了问题的答案。这就像中医治病一样，从宏观上除去“病根”，让我除了知道问题所在之外，更重要的是还需要知道为何产生这些问题以及如何避免这类问题等。

感谢我的老师杨青教授，先生是一位著名作曲家，洒脱、高雅、细腻。与先生在一起，

我总能体悟到音乐上感受不到的东西，也特别喜欢向先生求教，与先生一起聊音乐、聊人生，相互交流最新获得的乐谱和音响。2008年上学期那半年对我非常重要，先生指导我们三位博士生，带领我们研究20世纪的音色观念和配器技术。上课时，先生总是循循善诱，耐心讲解，还总是不忘告诫我们爱乐的重要性，这些都对我学习、研究产生重要的影响。

感谢我的老师张大龙教授，尹铁良教授。在我硕士、博士期间，张老师总是关心和鼓励我。硕士期间张老师教授我们作曲，我对作曲产生浓厚兴趣与老师上课教授有莫大关系。尹老师也在我学习和生活上给予了帮助，我常常向先生请教创作上的问题，老师总是耐心给予帮助。

感谢中国音乐学院教授高为杰教授，先生既是一位著名作曲家，又是一位修养高深的理论家，学品高学识深。我总是忘不了2005年下半年先生开现代音乐系列讲座的情形，在这期间，我有幸聆听了先生的全部讲座，除了在专业上获益匪浅外，先生对待音乐的态度深深影响了我——音乐就是生活，生活就是音乐，使我在后来学习中，朝着生活艺术化，艺术生活化的目标努力前进。

感谢我的那帮美学专业的师兄弟们：李雷、唐善林、王光和。他们给了我许多专业上的建议，尤其是让我关注中国传统审美之思，对我产生重要的影响。在我恍惚之际，他们指引了我，让我回归传统审美，受益匪浅。感谢我的日文老师陈代强，他带领我学习日文，学习日本文化，对我完成本论文给予很大帮助。

感谢我的妻子任云，在我求学期间，总是给我鼓励给我温暖，使我能够专心读书，顺利完成学业。

音乐、友情、爱情以及老师们的恩情，这已经使我十分富有了，我不再在意生存的艰辛，不再在意环境的冷酷，而是带着一颗感恩的心，去细细体味着我所拥有的一切。当我蓦然回首时，我看不见黑暗，听不到叹息，眼前亮丽着天边的云彩，耳旁尽享着花开的声音。

檀革胜

2009年4月



第二章谱例 2 《梦之时》

This musical score is for Chapter 2, Example 2, titled "Dream Time" (《梦之时》). It is a full orchestral score spanning 24 staves, organized into three systems of eight staves each. The score is written in 7/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto" (♩ = 120). The score includes parts for a variety of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The score is divided into four measures, each with a 7/8 time signature. The first measure is marked with a "7/8" time signature, and the subsequent measures are marked with "4/8" and "7/8" time signatures. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The instruments listed on the left side of the score are: Flutes, Alto Flute, Oboes, English Horn, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Horns, Trombones, Harp 1, Harp 2, Celesta, Percussions, Gong, Tamtam, Vib, 1st Violins, 2nd Violins, Violas, Cellos, and Double Bass. The score is a detailed and professional musical arrangement, suitable for a full orchestra.

Flutes

Alto Flute

Oboes

English Horn

Clarinets

Bass Clarinet

Bassoon

Horns

Trombones

Harp 1

Harp 2

Celesta

Percussions

Gong

Tamtam

Vib

1st Violins

2nd Violins

Violas

Cellos

Double Bass

第二章谱例 4 《我听到水梦》

Fl. 1^o *p*

2^o *p*

Ob. 1^o *p*

2^o *p*

Cl. 1^o *p*

2^o *p*

Bsn. 1^o *p*

2^o *p*

Hr. 1^o *pp*

2^o *pp*

Trp. 1^o

2^o

3^o

1^o

2^o

Vib. *Lv.*

Glock. *Lv.*

Cel. *mf*

Hp. I. *mf*

Hp. II. *mf*

solo Fl. *C.S.*

Vln. II. *pp* *C.S.*

Vla. *pp* *C.S.*

V.c. *pp* *C.S.*

第二章谱例 5《精灵之园》

♩ = ca.90(Tempo 1st)

♩ = ca.63(Tempo 11th)

Slightly slower

Slightly faster again
Tempo (♩ = ca.90) poco rit.

Flutes

Alto Flute in G

Oboes

English Horn

Clarinet in Bb

Soprano Sax. in Bb

Bassoons

Double Bassoon

Horn in F

Celesta

Harp I

Harp II

Glockenspiel

Percussion

1st Violins (14)

2nd Violins (12)

Violas (10)

Violoncellos (8)

Double Basses (6)

第二章谱例 12《幻想诗》

This musical score is for Chapter 2, Example 12, titled 'Fantasy Poem' (《幻想诗》). It is a full orchestral score spanning 18 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), picc. Cl. (Piccolo Clarinet), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Bsn. (Bassoon), Hrn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Harp, Cel. (Cello), SOLO CL. (Solo Clarinet), 1st Vln. (First Violin), 2nd Vln. (Second Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is written in a single system with three measures. It features a variety of musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is a complex orchestration with many instruments playing simultaneously, creating a rich and textured sound.

第二章谱例 13《幻想诗》

This musical score is for Chapter 2, Example 13, titled 'Fantasy Poem' (《幻想诗》). It is a full orchestral score in 3/4 time, featuring a variety of instruments and dynamic markings. The score is organized into systems, with each instrument or section having its own staff. The instruments included are Flute (Fl), Piccolo (Picc), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Double Bassoon (D Bsn), Horn (Hn), Trumpet (Trbn), Harp (Hp), Cello (Cel), Double Bass (D.B.), Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score is marked with various dynamics such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are grouped into measures of 4, 8, and 16 measures. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for most instruments and a bass clef for the lower instruments. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for most instruments and a bass clef for the lower instruments. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for most instruments and a bass clef for the lower instruments.

第二章谱例 14 《我听到水梦》

FL.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hr.

Trp.

Trb.

Perc.

Cel.

Hp. I

Hp. II

Solo FL.

p

ff

mf

mp

p < *mf* > *p*

mf

pp

f

ff

f

vib

Glock

8va

lv.

第二章谱例 15《幻想诗》

This page contains a musical score for a symphony, specifically Chapter 2, Example 15, titled "幻想诗" (Fantasy Poem). The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl (Flute)
- Picc (Piccolo)
- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Picc Cl (Piccolo Clarinet)
- Cl (Clarinet)
- Bsn (Bassoon)
- D Bsn (Double Bassoon)
- Hn (Horn)
- Trbn (Trumpet)
- Hp (Harp)
- Cel (Cello)
- Double Bass (D.B.)
- Solo Cl (Solo Clarinet)
- 1st Vln (First Violin)
- 2nd Vln (Second Violin)
- Vla (Viola)
- Vc (Violoncello)
- D.B. (Double Bass)

The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The music is divided into measures by vertical bar lines, and there are several measures of rest indicated by a large 'X' or a series of dots. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

第二章谱例 16 《梦之时》

Flutes

Alto Flute

Oboes

English Horn

Clarinets

Bass Clarinet

Bassoon

Horns

Trombones

Harp 1

Harp 2

Celesta

Percussions

Gong

Tamtam

Vib

1st Violins

2nd Violins

Violas

Cellos

Double Bass

第三章谱例 1 《秋之弦》

Score for Chapter 3, Example 1, "Autumn Strings" (《秋之弦》).

The score is written for a large orchestra, including the following instruments:

- Piccolo
- Flute
- Alto Flute
- Oboe 1
- Oboe 2
- Oboe d'Amore
- Clarinet in Bb 1
- Clarinet in Bb 2
- Clarinet in Bb 3
- Clarinet in Bb 4
- Bassoon 1
- Bassoon 2
- Horn in F 1
- Horn in F 2
- Horn in F 3
- Horn in F 4
- Trumpet in C 1
- Trumpet in C 2
- Trumpet in C 3
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Harp 1
- Harp 2
- Celesta
- Vibraphone
- Solo Viola
- Violin I 1
- Violin I 2
- Violin II 1
- Violin II 2
- Viola 1
- Viola 2
- Violoncello 1
- Violoncello 2
- Contrabass 1
- Contrabass 2

The score is divided into measures, with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The music features a variety of melodic lines, including a prominent solo violin part in the later measures. The string section (Violins, Violas, Violoncellos, and Contrabasses) provides a rich harmonic foundation. The woodwinds and brass sections contribute to the overall texture with various melodic and harmonic parts. The percussion section, including the Vibraphone and Celesta, adds rhythmic interest. The score is marked with "C.S." (Crescendo) in the Trombone 3 part.

第三章谱例 2 之 1 《幻想诗》

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Oboe 1

Oboe 2

English Horn

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Clarinet in Bb 3

Clarinet in Bb 4

Bassoon 1

Bassoon 2

Bassoon 3

Horn 1

Horn 2

Horn 3 & 4

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone 1

Trombone 2

Harp

Celesta

Glockenspiel

Vibraphone

Solo Clarinet

Violin I 1

Violin I 2

Violin I 3

Violin II 1

Violin II 2

Viola

Violoncello

Double Bass

第三章谱例 2 之 2 《幻想诗》

This musical score page, titled '第三章谱例 2 之 2 《幻想诗》', is a page from a larger work. It features a large orchestral ensemble and a solo clarinet. The score is written for the following instruments:

- Flute 1
- Flute 2
- Flute 3
- Oboe 1
- Oboe 2
- English Horn
- Clarinet in Bb-1
- Clarinet in Bb-2
- Clarinet in Bb-3
- Clarinet in Bb-4
- Bassoon 1
- Bassoon 2
- Bassoon 3
- Horn 1
- Horn 2
- Horn 3 & 4
- Trumpet in Bb-1
- Trumpet in Bb-2
- Trombone 1
- Trombone 2
- Harp
- Celesta
- Glockenspiel
- Vibraphone
- Solo Clarinet
- Violin I 1
- Violin I 2
- Violin I 3
- Violin II 1
- Violin II 2
- Viola
- Violoncello
- Double Bass

The score is written in 4/4 time and is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one sharp (F#). The Solo Clarinet part is written in a separate staff, starting with a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The Solo Clarinet part is marked with a 'Solo' instruction and a '21' measure number. The Solo Clarinet part is written in a separate staff, starting with a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The Solo Clarinet part is marked with a 'Solo' instruction and a '21' measure number.

第三章谱例 3 《梦之时》

Flute 1

Flute 2

Alto Flute

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Horn in E-flat 1

Horn in E-flat 2

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Tuba 1

Tuba 2

Percussion 2

Harp 1

Harp 2

Vocals 1

Vocals 2

Cel

Violin I 1

Violin I 2

Violin II 1

Violin II 2

Viola 1

Viola 2

Double Bass 1

Double Bass 2

第三章谱例 4 《秋之弦》

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Oboe

Oboe d'Amore

English Horn

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Clarinet in Bb 3

Contrabass Clarinet 1

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trumpet in C 3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Percussion 1

Percussion 2

Percussion 3

Percussion 4

Harp 1

Harp 2

Celesta

Violin 1

Violin 2

Viola 1

Viola 2

Violoncello 1

Violoncello 2

Double Bass 1

Double Bass 2

第三章谱例 7 《我听到水梦》

Flute 1

Alto Flute

2 Clarinets

2 Bassoons

2 Horns

3 Trumpets

Percussion

Celesta

Harp 1

Harp 2

Solo Flute

8 Violoncellos

6 Double Bases

The musical score is for a piece titled "I Hear a Water Dream" (《我听到水梦》). It is written in 3/8 time and features a large ensemble of instruments. The score is divided into several systems, each containing staves for different instrument groups. The first system includes Flute 1, Alto Flute, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 3 Trumpets, Percussion, Celesta, Harp 1, Harp 2, Solo Flute, 8 Violoncellos, and 6 Double Bases. The second system continues the instrumentation. The third system includes the same instruments. The fourth system includes the same instruments. The fifth system includes the same instruments. The sixth system includes the same instruments. The seventh system includes the same instruments. The eighth system includes the same instruments. The ninth system includes the same instruments. The tenth system includes the same instruments. The eleventh system includes the same instruments. The twelfth system includes the same instruments. The thirteenth system includes the same instruments. The fourteenth system includes the same instruments. The fifteenth system includes the same instruments. The sixteenth system includes the same instruments. The seventeenth system includes the same instruments. The eighteenth system includes the same instruments. The nineteenth system includes the same instruments. The twentieth system includes the same instruments. The twenty-first system includes the same instruments. The twenty-second system includes the same instruments. The twenty-third system includes the same instruments. The twenty-fourth system includes the same instruments. The twenty-fifth system includes the same instruments. The twenty-sixth system includes the same instruments. The twenty-seventh system includes the same instruments. The twenty-eighth system includes the same instruments. The twenty-ninth system includes the same instruments. The thirtieth system includes the same instruments. The thirty-first system includes the same instruments. The thirty-second system includes the same instruments. The thirty-third system includes the same instruments. The thirty-fourth system includes the same instruments. The thirty-fifth system includes the same instruments. The thirty-sixth system includes the same instruments. The thirty-seventh system includes the same instruments. The thirty-eighth system includes the same instruments. The thirty-ninth system includes the same instruments. The fortieth system includes the same instruments. The forty-first system includes the same instruments. The forty-second system includes the same instruments. The forty-third system includes the same instruments. The forty-fourth system includes the same instruments. The forty-fifth system includes the same instruments. The forty-sixth system includes the same instruments. The forty-seventh system includes the same instruments. The forty-eighth system includes the same instruments. The forty-ninth system includes the same instruments. The fiftieth system includes the same instruments. The fifty-first system includes the same instruments. The fifty-second system includes the same instruments. The fifty-third system includes the same instruments. The fifty-fourth system includes the same instruments. The fifty-fifth system includes the same instruments. The fifty-sixth system includes the same instruments. The fifty-seventh system includes the same instruments. The fifty-eighth system includes the same instruments. The fifty-ninth system includes the same instruments. The sixtieth system includes the same instruments. The sixty-first system includes the same instruments. The sixty-second system includes the same instruments. The sixty-third system includes the same instruments. The sixty-fourth system includes the same instruments. The sixty-fifth system includes the same instruments. The sixty-sixth system includes the same instruments. The sixty-seventh system includes the same instruments. The sixty-eighth system includes the same instruments. The sixty-ninth system includes the same instruments. The seventieth system includes the same instruments. The seventy-first system includes the same instruments. The seventy-second system includes the same instruments. The seventy-third system includes the same instruments. The seventy-fourth system includes the same instruments. The seventy-fifth system includes the same instruments. The seventy-sixth system includes the same instruments. The seventy-seventh system includes the same instruments. The seventy-eighth system includes the same instruments. The seventy-ninth system includes the same instruments. The eightieth system includes the same instruments. The eighty-first system includes the same instruments. The eighty-second system includes the same instruments. The eighty-third system includes the same instruments. The eighty-fourth system includes the same instruments. The eighty-fifth system includes the same instruments. The eighty-sixth system includes the same instruments. The eighty-seventh system includes the same instruments. The eighty-eighth system includes the same instruments. The eighty-ninth system includes the same instruments. The ninetieth system includes the same instruments. The ninety-first system includes the same instruments. The ninety-second system includes the same instruments. The ninety-third system includes the same instruments. The ninety-fourth system includes the same instruments. The ninety-fifth system includes the same instruments. The ninety-sixth system includes the same instruments. The ninety-seventh system includes the same instruments. The ninety-eighth system includes the same instruments. The ninety-ninth system includes the same instruments. The hundredth system includes the same instruments.

第三章谱例 8《精灵之园》

$\text{♩} = \text{ca. } 90 (\text{Tempo } 1^{\text{st}})$ $\text{♩} = \text{ca. } 65 (\text{Tempo } 11^{\text{st}})$ Slightly slower

Slightly faster again
Tempo ($\text{♩} = \text{ca. } 90$) poco *rit.*

Flutes

Alto Flute in G

Oboes

English Horn

Clarinet in B $\flat$

Soprano Sax, in B $\flat$

Bassoons

Double Bassoon

Horn in F

Celesta

Harp I

Harp II

Glockenspiel

Percussion

1st Violins (14)

2nd Violins (12)

Violas (10)

Violoncellos (8)

Double Basses (6)

第三章谱例 9 《秋之弦》

FL.

Alto fl.

Ob.

Oboe d'Amore

E.h.

Cl.

B.Cl.

Ch.Cl.

Bsn.

Hr.

Hp. I

Cel.

Perc.

Solo Vla.

1st Vln.

2nd Vln.

Vla.

Vc.

Db.

The musical score is written for a large orchestra. It begins with a 4/4 time signature. The woodwind section includes Flute (FL.), Alto Flute (Alto fl.), Oboe (Ob.), Oboe d'Amore (Oboe d'Amore), English Horn (E.h.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Contrabass Clarinet (Ch.Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hr.). The string section includes Violin I (1st Vln.), Violin II (2nd Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The percussion section includes Harp I (Hp. I), Cello (Cel.), and Percussion (Perc.). The Solo Viola part is also included. The score features a variety of melodic and rhythmic patterns across the instruments, with some parts featuring complex rhythms and others featuring more sustained notes.

第三章谱例 10 《梦 / 窗》

Flute 1

Alto Flute

2 Clarinets

2 Bassoons

2 Horns

3 Trumpets

Percussion

Celesta

Harp 1

Harp 2

Solo Flute

8 Violoncellos

6 Double Bases

The musical score is written for a large orchestra. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The score is in 8/8 time and features a variety of musical styles, including melodic lines, harmonic textures, and rhythmic patterns. The instruments are labeled on the left side of the score, and the notation is written on staves. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The overall style is contemporary and expressive.

第四章谱例 1 《远方的呼唤》

Score for Chapter 4, Example 1, "Call from the Distance". The score is written for a large orchestra and includes the following instruments:

- Piccolo
- Flute
- Alto Flute
- Oboe 1
- Oboe 2
- English Horn
- Clarinet in Bb 1
- Clarinet in Bb 2
- Clarinet in Bb 3
- Bassoon 1
- Bassoon 2
- Contrabassoon
- Horn in F 1
- Horn in F 2
- Horn in F 3
- Horn in F 4
- Trumpet in C
- Trombone 1
- Trombone 2
- Glockenspiel
- Vibraphone
- Tubular Bells
- Harp 1
- Harp 2
- Celesta
- Violin
- Violin I 1
- Violin I 2
- Violin II 1
- Violin II 2
- Viola
- Viola
- Cello
- Cello
- Contrabass
- Contrabass

The score is written in 4/4 time and features a complex arrangement of woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or ties. The instrumentation is typical of a late 20th-century symphonic orchestra.

责任编辑:杜丽丽

封面设计:睿思视界



武满彻 晚期乐队作品研究

上架建议◎文艺类

ISBN 978-7-5130-1375-8



9 787513 013758 >

ISBN 978-7-5130-1375-8/J · 039

(10388) 定价: 48.00 元